

697-698
julio-agosto 2008

Cuadernos Hispanoamericanos

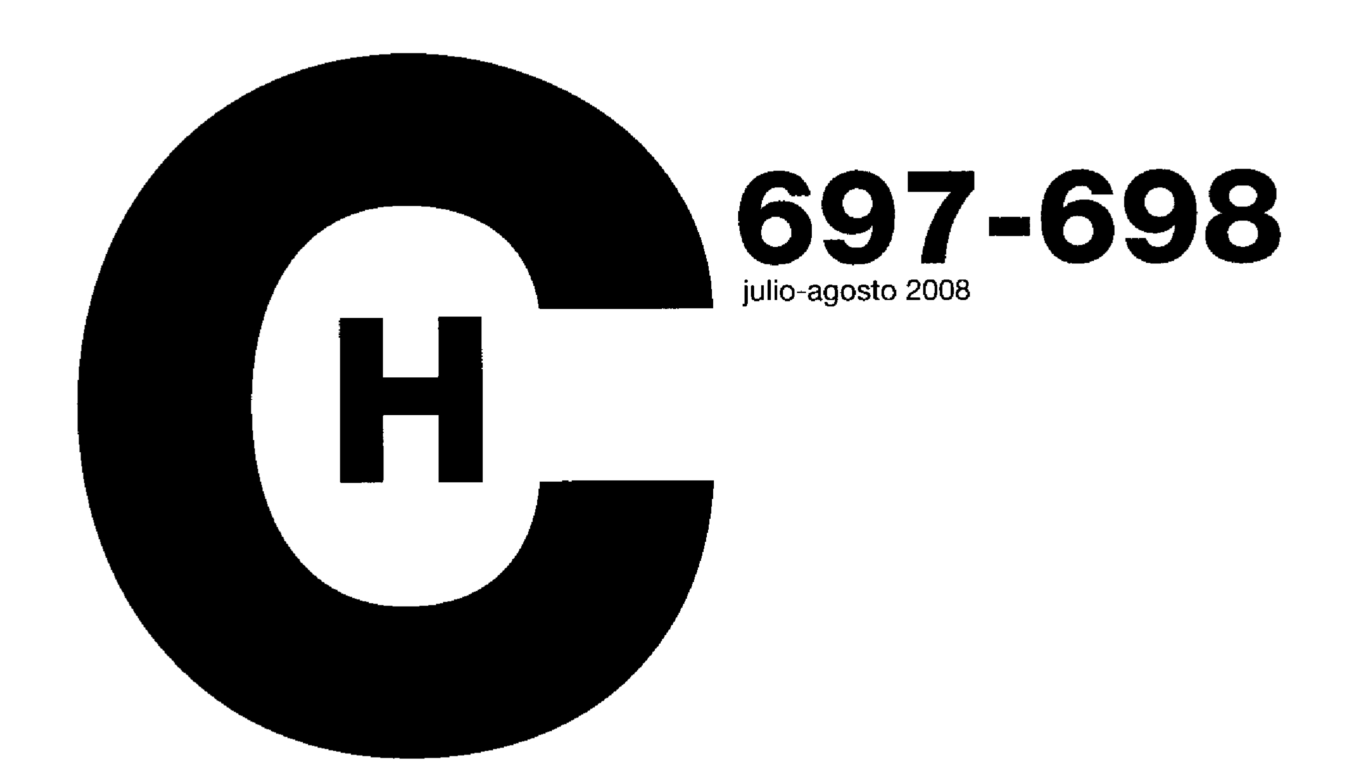
Artículos de
Ángeles Mastretta
Santos Sanz Villanueva
Jesús Munárriz
Juan Cruz

Creación
Giovanni Quessep

Entrevista con
Eduardo Mendoza

Ilustraciones de José Saborit

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Antonio Nicolau Martí

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: Benjamín Prado

Redactor Jefe: Juan Malpartida

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaría de Redacción: Mª Antonia Jiménez
Suscripciones: Maximiliano Jurado
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: Cristina Vergara

Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-08-003-8
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarseen el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
Hispánica de la AECIO

697-698 Índice

Editorial

Benjamín Prado

Con el tiempo, cada lugar, cada persona y cada cosa tienen que elegir, o ser elegidas, para no ser nada, ser historia o literatura. Que Chile, un país cuyas fronteras imaginarias extendieron por todo el mundo escritores como Pablo Neruda, Vicente Huidobro o Gabriela Mistral vaya a aprovechar que Valparaíso será, en el mes de marzo del año 2010, la sede del V Congreso Internacional de la Lengua Española, para homenajear al primero y a la última, es un acto de pura justicia. Neruda es uno de los mejores poetas de todos los tiempos, Mistral fue una buena poeta y ambos recibieron el Premio Nobel de Literatura. Además, uno y otra mantuvieron la buena educación y nunca llegaron a enfrentarse, como era tradicional en el caso de Neruda, Huidobro y Pablo de Rokha: no hace falta más que leer el divertido ensayo de Faride Zerán *La guerrilla litertaria*, donde se repasan las inacabables peleas a muerte de esos tres grandes poetas chilenos, para darse cuenta de cómo pelearon por ser el número uno y del valor que tiene la discreción de Gabriela Mistral y su talento para no dejarse salpicar por el barro de la batalla. La enemistad era tan grande que Huidobro jamás llamó a Neruda de otra manera que «el bacalao»; el autor de Residencia en la tierra retuvo su rencor hacia el de Altazor hasta el día en que recibió el Nobel, en cuyo discurso afirmó que «el poeta no es ningún pequeño Dios» para contradecir lo que había dicho su rival; y Pablo de Rokha solía repetir un ritual cada vez que los Huidobro, por razones inevitables, iban a cenar a su casa y Vicente le hacía llegar una caja del mejor vino francés: «Que lo bajen a la bodega y lo echen a las cubas del vinagre», le ordenaba a sus empleados.

Escribió Nietzsche que todo hábito hace nuestra mano más ingeniosa y nuestro genio más torpe, y esa idea ha acompañado a lo largo del tiempo la crítica hacia Neruda, un autor de producción torrencial que, efectivamente, amontonó una obra de dimensiones casi increíbles, miles de páginas en las que, digan lo que digan sus detractores, está la mejor poesía escrita en nuestro idioma durante el siglo XX. Juzgar a un creador como Neruda por sus errores, siendo sus aciertos tantos, tan decisivos y tan

sobresalientes, sólo puede hacerse por mezquindad o por estupidez. El caso de Mistral es casi el opuesto, porque se trata de una escritora contenida, sin grandes alardes ni en su expresión ni en su extensión, y que además no tuvo la relevancia pública de Neruda, que como se sabe fue también un militante irredimible del Partido Comunista y nunca abandonó sus actividades políticas, lo que aún es un precio que deben pagar sus poemas a quienes no los entienden, no los quieren entender o intentan hacer trampas con ellos: pretender reducir a Neruda a un poeta panfletario es no haberlo leído. Sin embargo, esta dimensión ideológica de Neruda le añade un valor simbólico al hecho de que el V Congreso Internacional de la Lengua Española se le dedique, puesto que es una forma de volver a poner su nombre por encima del de los golpistas que le arrebataron la libertad a Chile en 1973 y amordazaron, entre tantas otras cosas, los libros de su poeta más emblemático.

Seguro que ese V Congreso será un éxito bajo el amparo de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, cuyas obras se reeditarán en ediciones populares masivas que prepararán la RAE y la Asociación de Lenguas de la Academia Española. Además, los participantes, entre los que se encontrará en lo alto de la pirámide Mario Vargas Llosa, también harán un tributo especial a Andrés Bello, coincidiendo con una nueva edición de Ortografía académica preparada por las veintidós Academias de la Lengua, y a otros dos poetas chilenos de importancia: Gonzalo Rojas y Nicanor Parra.

Qué buenos días le esperan a la ciudad de Valparaíso, que entre otras cosas nos recordará a todos y se recordará a sí misma que Chile es una de las minas de la poesía contemporánea y de ella han salido y siguen saliendo figuras como las de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Raúl Zurita... ©




El oficio
de escribir






Temblar como las estrellas

Ángeles Mastretta

La novelista mexicana Ángeles Mastretta evoca la memoria de su abuelo italiano Carlo Mastretta y a partir de él la necesaria memoria de su familia, concreta, evanescente, novelesca.

Los emigrantes son polvo de estrellas, sal de la tierra, árboles con alas.

Nosotros, los Mastretta de México, somos nietos de un inmigrante. ¿Y de dónde venimos? ¿Dónde se esconde el esplendor de nuestras raíces?

Cuando uno empieza a pensar en estas cosas ha empezado a envejecer. Yo, la nieta de Carlo Manstretta Magnani, el hermoso emigrante italiano que vino a México en busca de una certidumbre y encontró el azar y a una mujer de nombre Ana como la mejor fortuna, he convertido en un hábito la curiosidad por el pasado. Busco una respuesta en el recuerdo de quienes ya no viven, la busco en los ojos y las historias de quienes también llevan y traen mi sangre. Esos a los que con dulzura llamamos familia.

Hablando entre nosotros, imaginamos cómo eran la tierra y los sueños en que nacieron aquellos que tal vez no tenían ni idea de en dónde estaba el país en el que naceríamos, en el que han nacido nuestros hijos, soñarán nuestros nietos, los abismales descendientes de un hombre que dejó la tierra suave de las uvas y los montes, el río iluminado que sigue siendo el Po, y vino a quedarse aquí, bajo dos volcanes de nombre arisco y entre hombres y mujeres que nada sabían del sueño que lo movió a dejar su patria.

Recuerdo muy poco del abuelo Carlos, murió cuando yo tenía cuatro años, pero aún me conmueve el atisbo de la memoria en que lo guardo.

Me llevaba mi padre a saludarlo en domingo y yo, que tenía a la altura de mis ojos los papeles de su escritorio, miraba hacia arriba y le decía: «buon giorno nono». Entonces él, creo, me miraba como a un juguete, y antes de despedirnos ponía en mis manos una moneda de plata.

Años más tarde, mi padre, detenido cerca del lavabo en que yo enjuagaba los dedos bajo una llave, me dijo como quien recupera de golpe un paisaje remoto: «tienes manos de campesina italiana».

Él hablaba muy poco de Italia. Uno creía que para olvidarla, pero ahora sé que era sólo para no perderla en palabras, para que todo aquello fuera suyo como algo íntimo e irreprochable, como un amor delirante del que nadie pudiera encelarse, o un recuerdo que no se nombra por miedo a perderlo. ¿Para qué contar las heridas y el gozo de antes, si cuando otros los oigan entenderán tan poco?

Yo tenía entonces y ahora manos de campesina italiana. En un tiempo las hubiera usado para cortarle frutos a una vid, hoy y en el nuevo país de nuestro abuelo las uso para escribir, para contar el mundo en un idioma que no es el suyo, para ser mexicana como nunca seré italiana.

Soy, en Italia, una «scritricce messicana», y cuando respondo a las entrevistas o tengo que expresar pensamientos más sofisticados que los necesarios para pedir una pasta en Stradella, lo hago sin duda y sin remedio y por fortuna, en español.

Ese idioma aprendí de Carlos Mastretta Arista y este idioma aprendieron los hijos sus hermanos Marcos, Carolina, Catalina, Teresa y Luis Mastretta Arista. Ahora mismo, para hablar con nuestros primos, los Manstretta de Italia, nos hacemos de un lenguaje tropezado y al mismo tiempo entrañable que aprendimos en la Dante Aliguieri o en el camino hacia atrás que siempre es arduo.

Carlo Manstretta Magnani llegó a la ciudad de México en el año mil novecientos, contratado por la empresa del ferrocarril nacional. Construyendo plantas de energía eléctrica y sistemas

hidraúlicos en Querétaro y Puebla se convirtió en ingeniero civil.

En la aduana perdió la «n» del Manstretta. La «n» del no, del nunca, del ni modo. Y sin ella le dijo sí a este país, siempre a la Italia de su padres, de todos modos todo, a los dos países.

Se convirtió en el ingeniero Carlos Mastretta.

Al castellanizar su apellido no perdió la doble «t» con que todos nosotros seguimos confundiendo a quienes nos escriben. Había perdido sí, en la batalla de Andua, una guerra emprendida por los italianos como parte de la estúpida idea que los hizo creer en el derecho europeo a invadir otros países y apropiárselos. Perdió junto con Italia una guerra ridícula y criminal contra Etiopía. Veinticinco mil italianos contra cien mil abisinios, perdieron, esa vez, el afán de apropiarse la tierra ajena con todo y su gente, sus montañas, sus abismos. Cuarenta años después, otros italianos aún más confundidos, volvieron por Abisinia y la conquistaron. Entonces, el dictador de la época, cuyo nombre no quiero ni decir, fue capaz de arrancar un obelisco y llevárselo a Roma.

Al perder la Segunda Guerra, en la que, como decía mi padre, todos perdimos, los italianos perdieron también sus territorios en África. Pero sólo hasta el año 2005 devolvieron el célebre obelisco a la ciudad de Aksum.

Nada de esto supo el abuelo Carlo Manstretta, quien como italiano había perdido y sobrevivido a una batalla horrible en 1896 y como uno de los mil recuerdos de su patria conservó la doble «t» de su apellido. La del te quiero, te recuerdo. Te construyo, te pertenezco.

En Querétaro había encontrado a una mujer de ojos intensos y palabras escasas. Yo la recuerdo tímida, rezadora, vestida de negro y, sin embargo, sonriente. O desde lejos, en una cama del hospital Guadalupe, muriendo muy despacio mientras yo espiaba tras la puerta con verdadero pánico y piedad.

No sé los nombres, no sé quiénes entre nosotros sí los sepan, de los padres y los hermanos de la abuela Ana Arista. La cavilosa, firme, solitaria Ana Arista. Tan solitaria que nos hemos reunido a recordar a su marido, esto se llama una reunión de los Mastretta, porque como tantas veces, la historia de las mujeres se pierde en el nombre de sus maridos. Yo sé que ella tuvo una

prima Mariana, la tía Marianita, vestida también de negro, pero juguetona, dispuesta a correr, a torearnos con su pañuelo blanco, en el jardín. Con toda claridad era una sobreviviente, pero no sé de qué.

Recuerdo también al tío Güeso Arista, que tenía unas ojeras aún más grandes que las mías, como las de Mariano Arista, un tío, si se puede, todavía más remoto, que fue Presidente de la condolida República Mexicana, a mediados del siglo diecinueve.

Mariano Arista debió ser como de la edad de Marco Manstretta, ése que casó con Carolina Magnani, en Stradella, un pequeño pueblo en el Piamonte, y tuvo con ella, según veo en la foto de familia, seis hijos. Tampoco de Carolina sé nada. De ella sí ni media palabra. Ni de sus otros hijos. Veo la foto y no puedo nombrar sino al muchacho cuya mirada contundente predomina. Es el abuelo Carlo, pero abajo hay una niña preciosa, con trenzas castañas, sentada entre sus padres. De pie hay tres mujeres, no sé sus nombres, y un hombre. ¿Sería ése el tío Biggieto, del que habla mi papá en alguna de sus cartas? El padre o también el tío del tío Pierino, cuyas esquelas estaban pegadas por todo el pueblo la última vez que visité Stradella, hará ocho años.

¿Y la tía Angelina? ¿De quién era hija? Yo la conocí porque vino a México a vernos, pero entonces no tuve tiempo para preguntarle de dónde había salido. Me limité a quererla mucho en el momento preciso y muy poco quizás cuando más lo necesitó. Me entristece pensarlo. Tenía una casa pequeña, una sala con un gobelino que amaba y una mesa muy fina. La última vez que la vimos cenamos ahí, fuimos Verónica mi hermana, con Angeles nuestra madre y Cati mi hija.

Nombro a Verónica y vuelvo a preguntarme cuál será el destino del apellido Mastretta que llevamos. Es el segundo de nuestros hijos, será el cuarto de nuestros nietos, el octavo de nuestros bisnietos. En cambio seguirá siendo el primero de los hijos de mis hermanos y el primero de sus hijos y sus nietos y sus bisnietos y sus tataranietos.

Cuando la vi en Italia por primera vez, la tía Angelina se presentó en el hotel de la vía Cavour, con un periódico en la mano, despeinada hasta la saciedad y vehemente como cualquiera de nosotros: «Ho dovvuto guardarlo sul giornale», nos dijo muy

enojada porque no le habíamos avisado que llegaríamos. Yo había ido a Italia, con Verónica, especialmente a Milán y Roma, dizque a presentar *Arráncame la vida*. Sin embargo, en realidad, lo que queríamos era ir a Stradella.

Luego de abrazarnos y revisarme la tía dijo sin tregua: «Hai perso el petto, cara».

No le gustaban las mujeres delgadas, la afligían. No era en su juventud, como es ahora, un deseo ser delgada, sino una vergüenza y una mala memoria de la guerra.

Nos contó entonces, bajo la lluvia, porque ya estábamos en la calle esperando un taxi que la devolvería a su casa, toda una historia a medias sobre la novia alcohólica que mi papá había dejado porque ella, en los varios años de ausencia que les impuso la guerra, había tenido otro novio que le contagió una «malatia». No nos quiso contar más de eso.

Hay tanto, tantísimo más, que no sabemos y no sabremos de ese mundo, que por eso he querido recordar con ustedes un poco de lo poco que sé.

Ninguno de los hijos de Carlos Mastretta y Ana Arista vive. Mi padre podría tener noventa y seis años. Una edad casi infinita para mis hijos, qué decir para los nietos de nuestros primos los que ya tienen nietos. Sin embargo, hay gente que vive más de cien. Mi tía Tere vivió casi noventa, Norberto Bobbio el genial analista político italiano, nacido como mi padre en mil novecientos doce, murió perfectamente lúcido, hace dos años, a los noventa y cuatro. ¿Qué daría yo por haber contado siquiera los sesenta de mi padre que murió a los cincuenta y ocho, a la edad exacta que yo tengo ahora, sin haberme contado ni una pizca de su vida en Italia.

Siempre, queridos hijos, queridos sobrinos, necesitamos saber cuando ya no podemos. Por eso, a los nietos de Carlos y Ana, a los bisnietos de Marco y Carolina, nos ha parecido tan promisorio y nos alegra tanto nuestro encuentro de hoy. Alguien habrá dentro de cincuenta años que, como yo ahora, quiera escribir una novela o hacer una película o sencillamente ordenar un árbol genealógico. Ese alguien tendrá en esta reunión algunos cabos de su historia y de la nuestra.

Bendita sea la vida que nos trajo hoy aquí. También nosotros, como nuestros abuelos, como los hijos de todo emigrante, somos

polvo de estrellas. Y de la misma manera temblamos, igual que dice la canción, d'amore é di speranza. De amor y de esperanza. Como tiemblan las estrellas.

NOTA: Leí este texto de bienvenida en el primer encuentro formal de los descendientes de Carlo Manstretta Magani, emigrante italiano que llegó a México a principios del siglo veinte y se quedó aquí trabajar y formar una familia de la que formo parte. Soy su nieta, la hija mayor de su segundo hijo ©


Mesa
revuelta



Giovanni Quessep: duración y leyenda

Ramón Cote Baraibar

EL POETA GIOVANNI QUESSEP NACIÓ EN COLOMBIA EN 1939. LA EDITORIAL GALAXIA GUTENBERG PUBLICÓ BAJO EL TÍTULO DE *METAMORFOSIS DEL JARDÍN* (2007) SU POESÍA REUNIDA.

Para las jóvenes generaciones, las que empezamos a publicar en la década de los años 80, Giovanni Quessep era una de las figuras tutelares de la poesía colombiana. Se decía de éste que era una persona introvertida, misteriosa, un tanto inasible y que sus clases sobre Dante y sus cursos sobre Rubén Darío y Antonio Machado en la Universidad Javeriana eran todo un prodigio de erudición y sensibilidad. En esos años, los únicos ejemplares que circulaban –es un decir– eran *Poesía*, editado por Carlos Valencia Editores, y el *Libro del encantado*, publicado por Colcultura en 1977. Da la casualidad que ambos libros eran azules e inencontrables, de allí que la fotocopia fuera el vehículo más utilizado para la propagación de sus poemas. Si sus clases eran legendarias, como se ha dicho, también lo eran sus poemas, así como su caligrafía, la cual habíamos visto reproducida en los suplementos literarios de la época, una época, precisamente, donde la poesía coloquial y la poesía de tinte político campeaban a sus anchas y tenían el favor del público mayoritario, aspecto que cuando se traslada al ámbito de la poesía siempre es el de la inmensa minoría, según la afortunada expresión acuñada por Juan Ramón Jiménez, frase, por otra parte, insignia de la emisora HJCK, donde los domingos por las noches se emitía un programa en el que pasaban grabaciones de las voces de poetas como Borges, Neruda, Octavio Paz, Álvaro Mutis o Giovanni Quessep.

Si en la poesía de aquella época las calles, los bares, los buses, los cines, el trajinar político, eran el escenario natural de los poe-

mas de sus contemporáneos, su principal referente, en los de Giovanni el asunto era bien distinto. Si sabíamos de laberintos y jardines, de tigres y ruiseñores, era por Borges o por *Las mil y una noches*, pero verlos en la literatura colombiana era como descubrir todo un territorio inexplorado, explorado en solitario por ese hombre alto, delgado y ausente, con una tenacidad y una convicción que no dejaban la menor duda de que ese poeta se estaba jugando la vida en cada poema. Su poesía era vista como una mariposa que revoloteaba en medio de una jaula de tigres. Pero a pesar de todo, ésta siempre salió indemne a los zarpazos.

A su propia intemporalidad, habría que añadirle un hecho que siempre nos llamó la atención y era que su poesía se fundamentara en muy contados elementos. Sucede que quien escribe tantas veces sobre lo mismo no quiere decir que su materia esté agotada sino que, por el contrario, ha encontrado un eje en el cual giran alrededor todos sus planetas. «Uno se interna en lo desconocido por el camino hallado», mencionó hace poco en una entrevista a Robinson Quintero, en su ya imprescindible *Entrevista a tres poemas colombianos.*

Giovanni, con una constancia admirable, nos fue enseñando a sus lectores que uno de los deberes de un poeta es encontrar no sólo su propia voz sino también su propio mundo, y que cada poema no debe ser otra cosa que una verdad personal, una prolongación natural de su sensibilidad y su pensamiento, y no se debe confundir con un alarde de destreza ni con un malabarismo estético. Y así lo hizo el propio poeta, alimentando su poesía con un caudal familiar de historias de su lejano Líbano, con los recuerdos de su infancia en San Onofre, a los que le dio un giro por su particular manera de mirar las cosas, de decir amor y olvido, de decir con total naturalidad «Torre de Claudia aléjame la ausencia». Precisamente esa intemporalidad de sus versos, que bien hubiera podido pasar ante una lectura miope como una impostura, es el reino elegido para que el poeta recobre un elemento al que estábamos poco acostumbrados: los símbolos. No son las épocas las que marcan el destino y el estilo de un hombre, parecía –y parece– decirnos libro a libro Giovanni Quessep, más bien son las convicciones profundas, las lecturas, las obsesiones, la elaboración y maduración del tiempo en la memoria.

Decía María Zambrano que la escritura es «una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable en que, precisamente, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas». Esta observación se puede aplicar perfectamente a la poesía de Giovanni, ya que para él no hay nada más real que la elaboración de sus recuerdos, revelados a la luz de la fabulación. De manera que allí y sólo allí, en esa «elevación» a la que somete sus vivencias, en ese otro plano donde todo alcanza su condición simbólica, es el lugar en el que se sitúan sus poemas, y donde el poeta puede ver las cosas, tocarlas, relacionarlas, poner en movimiento su universo. Y cantarlas:

No vuelvas a tu reino
que el jardín ya es cristal, ciprés el cielo,
y guarda las cenizas
de la palabra o del encantamiento.
(No vuelvas a tu reino)

Leyéndolo nuevamente, su poesía siempre nos seguirá deparando grandes sorpresas: sus poemas aspiran, y de hecho lo son, unidades melódicas absolutas, tan llenos de variaciones, matices y tonalidades que dan, en definitiva, nuevas revelaciones a los temas que trata. En ellos se advierte una soledad, una carencia inicial, intentando nombrar lo que es suyo y lo que ha perdido irremediablemente, aquello que tiene que ser permanencia entre la fugacidad de las cosas. Quizás por eso siempre veremos a su poesía teñida por una nostalgia irremediable «La nostalgia es vivir sin recordar / de qué palabra fuimos inventados» pero también avivada por la ambición de alcanzar lo eterno, de allí que todo lo que su poesía toca lo vuelve símbolo; al nombrarlas, las cosas se apartan de su apariencia para empezar a ser su esencia. Por eso su poesía nos entregará hasta el último de sus versos ese «ángel que, escondido / espera detrás de la blanca corteza» (Salmo y Epigrama).

Adenda

Lo conocí hace más de veinte años en Bogotá, cuando lo descubrí caminando por una acera de la carrera quince. Con el furor

y el rubor propio de la adolescencia, me le acerqué y le dije que admiraba su poesía. Ya estas cosas parecen estar en vía de extinción, pero entonces la admiración era una norma de cortesía. Y considero que no hay nada más hermoso, justo y necesario que expresarla. No hacerlo es una gran equivocación, pues, como alguna vez dijo el gran Julio Ramón Ribeyro, «escatimar un elogio es la mayor prueba de la mezquindad». Alto y delgado, misterioso y sigiloso, se movía con la oscilación de los barcos en los muelles. Después de oír sus primeras palabras con ese fluvial acento costeño y verlo sonreír como sólo él lo sabe hacer –en diagonal, como saboreando las palabras que ha de decir–, le comenté con cierto atrevimiento que algunos de sus poemas guardaban una relación con los de *Astrolabio*, libro escrito por Antonio Colinas, poeta español del que tenía algunas referencias.

También hablamos del Neruda de *Residencia en la tierra* y todavía lo veo recitándome como si fuera lo más natural del mundo en medio del ruido del tráfico y de los vendedores ambulantes, el principio de Barcarola, el poema que, según me confesó, más le gustaba de ese libro:

Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando.

Hace poco, revisando el número que en 1946 la revista *Cántico* le dedicara a Aurelio Arturo, encontré por casualidad una foto que cayó a mis pies y, al recogerla, me di cuenta de que era distinta a las demás, no sólo por su grosor sino por lo irregular de sus bordes. Era muy pequeña: no mediría más de 8x6 centímetros. Intrigado, le di la vuelta y ahí mismo supe que me había encontrado no con una foto cualquiera sino con un verdadero documento de nuestra historia literaria. Esta había sido tomada, según pude leer en el anverso, en 1973 en el parque Santander de Bogotá. Con toda seguridad el fotógrafo, oculto por el trapo negro de su cámara, no sabía quiénes eran los extraños que estaban delante

de su lente y los ubicó con el propósito de que las personas más altas estuvieran en los extremos, según su canon de composición. Convencido del poder de crear la posteridad ajena, el anónimo fotógrafo del parque nos dejó un 26 de junio en medio de las hojas, un legado inolvidable: Giovanni Quessep, con 34 años, aparece con una chaqueta de pana, levemente arqueado como recibiendo la brisa de su tierra. Lo sigue María Mercedes Arias, la mujer que seguramente escribió los nombres con tinta negra en esa ya lejana tarde. A su lado está Aurelio Arturo, con todo su atuendo: abrigo abotonado hasta las rodillas, sombrero, paraguas y su infaltable corbatín. Entonces tenía 67 años y ya se le ve en sus gafas nubladas y en toda su figura la silueta inconfundible de la muerte, la cual sucedería dieciséis meses más tarde. Cierra el grupo Jaime García Maffla, con 29 años, avanzando un tanto teatralmente una pierna y apoyando con despreocupación en las losas del parque la punta metálica de su paraguas.

Es una foto memorable porque en ella aparecen distintas generaciones reunidas por la admiración y el aprecio hacia el autor de *Morada al sur*. De la misma manera quisiera que fueran estas palabras, devotas y cordiales, dictadas por la eterna gratitud y escritas por alguien que ha crecido bajo el saludable ramaje de su poesía, para que algún día caigan por casualidad a los pies de un desconocido lector. Y las recoja y lea los veintinueve poemas seleccionados por el propio autor y por Jaime Jaramillo Escobar para la editorial Tragaluz de Medellín. Así comenzará de nuevo su leyenda. Y su duración ©



Literatura holandesa en los límites del Caribe

Fernando Cordobés

FERNANDO CORDOBÉS AMPLÍA SU INCURSIÓN EN EL CARIBE DESENTRAÑANDO LA HISTORIA LITERARIA Y CULTURAL DE LA PRESENCIA HOLANDESA, A PARTIR DEL SIGLO XVII, EN LAS PEQUEÑAS ISLAS CARIBEÑAS.

Son de sobra conocidas las antiguas posesiones francesas o inglesas en el Caribe. Algunas de ellas continúan aún hoy bajo soberanía de las antiguas metrópolis, con formas de gobierno más o menos autónomas. Pero existió una tercera colonización no española del Caribe y Sudamérica, quizá no tan conocida pero no por ello menos importante. En este vuelo a vista de pájaro sobre la producción literaria en lenguas distintas al español, no podía faltar una parada en las antillas holandesas y en las áreas continentales de Sudamérica que pertenecieron a la corona de los países bajos. En total fueron seis pequeñas islas, tres de ella en los límites del Caribe, y la zona correspondiente al actual territorio de Surinam. Cayeron bajo control holandés a lo largo del siglo XVII, como consecuencia de los pactos, arreglos y tratados firmados en el desarrollo de las luchas internas de las potencias europeas, así como por la carrera en la posesión colonial del mundo. Ya sea por su tamaño reducido, por su escasa población, o por razones de aislamiento, lo cierto es que su realidad, su historia, y, por supuesto, su producción literaria, pasan inadvertidas en nuestro país, a pesar de contar con alguno de los autores más destacados de todo el panorama caribeño, y de haber dado lugar

a algunas obras consideradas por la crítica como cumbres de la literatura neerlandesa.

Los holandeses fueron muy poco originales en su proyecto de colonizar el Caribe. Tras su aventura había, en primer lugar, intereses comerciales, y después económicos y estratégicos. Todos los territorios bajo su mando, eran emplazamientos idóneos desde los que lanzar ataques a la corona española, con el doble objetivo de debilitarla y, algo todavía mucho más terrenal, robar sin límite los ricos mercantes cargados de oro que se dirigían a España. Pero al margen de consideraciones históricas y posibles interpretaciones políticas, lo cierto es que siguieron un esquema de colonización muy parecido al de ingleses, franceses y, por supuesto, españoles. Contemplaron sus territorios como simples haciendas de las que sacar el máximo rendimiento. Para ello trasladaron gran cantidad de mano de obra esclava desde las costas africanas. Pero el caso holandés tiene sus peculiaridades. A partir de la emancipación de los esclavos, la mano de obra llegó desde otras posesiones en las indias orientales, lo cual produjo una identidad cultural y lingüística peculiar y bien diferenciada del resto de territorios.

Las conocidas como islas A, B, C, Aruba, Bonaire y Curaçao, están situadas frente a las costas de Venezuela, y las todavía más pequeñas S.S.S, Saba, San Eustaquio y San Martín (dividida en dos mitades, uno de habla holandesa, y otra francesa), a unos 1000 kms al norte, en los límites del Caribe con el océano Atlántico. Las islas pronto se convirtieron en grandes depósitos de sal, imprescindible para el comercio de pescado en salazón y para la industria holandesa. Pero más importante desde el punto de vista de la evolución de sus sociedades, es que fueron grandes centros de recepción de esclavos.

Desde estas pequeñas islas partían corsarios con el fin de atacar a los buques españoles, lo cual, sumado a otras razones, provocó daños irreparables en la economía española, y beneficios notables a la causa holandesa en la guerra de los ochenta años, que concluyó con su independencia de la corona española. Surinam, por su parte, se convirtió en una plantación tan próspera, que los holandeses pensaron que habían hecho un trato inmejorable con los ingleses cuando cambiaron New Ámsterdam (hoy Nueva York), por esta posesión en Sudamérica. Con pocas interrupciones,

motivadas tan sólo por las guerras y pactos que tenían lugar en Europa, las colonias han permanecido en manos holandesas desde entonces prácticamente sin interrupción. En 1954 se les otorgaron estatutos de autogobierno, y en 1975 Surinam declaró su independencia constituyéndose como república. Un camino similar siguió la isla de Aruba en 1986, cuando se separó de las antillas holandesas, declarando un estatus separado par si misma, si bien permanecía dentro de la corona holandesa.

Comercio, plantaciones y esclavos. Tres partes de un mismo proyecto que conformaron en el origen de las colonias holandesas. Como en otros lugares del Caribe, este particular alumbramiento de una sociedad nueva, provocó una identidad que se debatiría entre el apego y la reivindicación de los orígenes, la enorme variedad de lenguas, y la búsqueda de un lugar en el mundo. Muchos de los antepasados llegados a las colonias lo hicieron como esclavos, en contra de su voluntad. Eran considerados poco menos que objetos. Es difícil sentirse en casa en estas condiciones, así que la búsqueda de una identidad y un lugar en el mundo se convertiría con el tiempo en uno de los estímulos más poderosos, y en uno de los temas preferidos en la producción literaria.

A la tradicional importación masiva de mano de obra esclava proveniente de África, le siguió una nueva colonización. En 1863 se produjo en Surinam la emancipación de los esclavos. Ante la escasez de trabajadores, hubo que importar de nuevo brazos y piernas para los oficios más duros. Ya no se podían robar personas en África, así que en este caso fueron indostaníes de la India Británica, javaneses de las indias orientales holandesas, y más tarde chinos e indonesios, los que ocuparon el lugar de los africanos. En el siglo XX la multinacional petrolera SHELL, construyó una refinería de petróleo en Curaçao, y la compañía Alcoa & Billiton, desarrolló sus compañías mineras en los yacimientos de bauxita de Surinam. El desarrollo económico consecuente provocó la llegada de miles de nuevos trabajadores, por lo que ambos países se convirtieron pronto en sociedad multicultutrales, multilingüísticas y multirraciales. A partir de ese momento el elemento unificador de estas modernas torres de Babel fueron los colonizadores holandeses y su idioma. En el caso de Surinam no existía alternativa. La colonia estaba dividida en un mapa lingüís-

tico de más de veinte lenguas, por lo que fue el holandés el que enraizó como idioma común, aunque con variaciones dialectales como ya había sucedido anteriormente, durante el siglo XVII, en Sudáfrica. El holandés fue la lengua socialmente dominante incluso hasta después de la independencia. Sin embargo, en las Antillas Holandesas y en Aruba, siempre se le consideró como el idioma del colonizador europeo, por lo que se resistieron a adoptarla como oficial tras la independencia. Además en muchas islas, el uso del papiamento y el inglés están muy extendidos, y son las formas de expresión habituales en las distintas manifestaciones culturales.

La literatura refleja la compleja situación lingüística e identitaria de estos territorios. La fuerte y floreciente tradición oral existente aún hoy en día hace uso indistinto de todas las lenguas disponibles. Así, la literatura escrita en Surinam, lo es principalmente en holandés, mientras que en las Antillas Holandesas y en Aruba juega un papel más modesto que el del papiamento, el inglés o incluso el español. De esta manera la lengua en la que un autor publica, no es algo automático, se trata de una elección consciente. Tal es el caso, por ejemplo, de Curaçao, donde la separación entre papiamento e inglés no concuerda necesariamente con la raza del autor. Joseph Corsen, considerado el padre de los poetas de la isla, era blanco y escribió muchas de sus obras en papiamento, como por ejemplo su poema más famoso, *Atardi*, del que cada isleño sabe recitar al menos las primeras líneas. Otro autor, en este caso mulato y considerado el más grande de los poetas de Curaçao, es Pierre Lauffer. Sus obras en papiamento pasan por ser las que mejor describen el alma de su pueblo, y se le compara con otros grandes creadores del caribe, como el cubano Nicolás Guillén. Actualmente el poeta más conocido de la isla se llama Ellis Juliana y es de origen africano. Es autodidacta y escribe exclusivamente en papiamento. Habla principalmente de la cultura africana de su isla natal y se define a sí mismo como un creador multidisciplinar que ha pasado por mil oficios. Al tiempo que escritor y poeta, es antropólogo, documentalista, etnomusicólogo, pintor, escultor, declamador, educador, filósofo... Una trayectoria vital que evidencia la realidad de los escritores de Curaçao, que deben ejercer múltiples oficios para sobrevivir en la lite-

ratura. Igual le sucede a Guillermo Rosario, cuya obra es una denuncia de la discriminación racial del negro en la isla. A él se debe el mérito de haber escrito la novela más importante en papiamento sobre la rebelión de los esclavos de 1795.

Hay un tema fundamental en la literatura de Curaçao: la rebelión emprendida por Tula, un esclavo cimarrón que organizó un ejército de revolucionarios para luchar por la libertad. Tras infligir algunas derrotas importantes a los colonizadores holandeses, atacar intereses de la Compañía de la Indias Occidentales, y poner en entredicho el poder de la minoría blanca en la isla, fue finalmente traicionado, capturado y derrotado, no sin antes haber sufrido tormento. Esta lucha por la libertad, contra la esclavitud y el colonialismo, han inspirado a muchos escritores, pero cristalizan en la obra de Frank Martinus Arion, *Dubbelspel*, considerada un clásico de la literatura holandesa. En esta obra, a partir de una sesión maratoniana de dominó, el autor describe el entorno social, político y cultural de los cuatro jugadores. Con esta excusa formal, repasa uno de los temas más importantes para la realidad de Curaçao: la discriminación racial y social de los negros. A pesar de todo ofrece una visión optimista sobre la posibilidad de un cambio hacia una sociedad más justa. Aunque la obra está escrita en holandés, Frank Martinus Arion es considerado uno de los grandes promotores del papiamento en su isla natal. Ha dirigido durante varios años el Instituto Lingüístico de las Antillas Holandesas, dedicado, entre otras cosas, a estandarizar la ortografía del papiamento, favoreciendo además la producción literaria en el idioma local. Más adelante fundó la Escuela Humanista de Curaçao, que ofrece educación primaria escolarizada en papiamento, rompiendo de esta manera con el sistema educativo oficial basado en el holandés. Además, publicó su tesis doctoral sobre el origen del papiamento, que sitúa en las costas occidentales de África, sin olvidar su vínculo personal con el holandés, lengua en la que publica. Por qué escribe en holandés mientras defiende el uso del papiamento es una pregunta sin respuesta clara, pero lo cierto es que, paradojas del destino, su obra es más apreciada en Holanda que en su propia isla natal.

Otros dos autores de Curaçao que también escriben en holandés, pero que en este caso son de raza blanca, son Boeli van Leeu-

wen y Tip Marugg. En su colección de ensayos *Geniale Anarchie*, caracteriza la sociedad de Curaçao con el término de anarquía genial. Es considerado una de los mejores escritores jóvenes en lengua holandesa. El segundo es Tip Marugg, quien escribió su novela *De morgen loeit weer aan*, ambientada en la isla de Curaçao. Desde su publicación en 1988 se ha convertido en un auténtico *best seller* en Holanda, hasta el punto de que los críticos la consideran una de las obras culminantes de la literatura holandesa. Es una reflexión personal sobre la vida solitaria y angustiada del autor en la isla, que concluye con una visión apocalíptica sobre la desaparición del Caribe y de América Latina, asfixiada por tantas injusticias sociales. Como le sucede a Frank Martinus Arion, estos dos autores son más conocidos y apreciados en Holanda que en su isla natal.

En realidad, desde los tiempos de la colonia muchos holandeses escribieron sobre la región, pero siempre desde una perspectiva europea. No fue hasta el siglo XX cuando los autores locales comenzaron a alzar la voz y hablar de su propia gente. En Aruba, otra de las posesiones holandesas en el Caribe, el desarrollo de la literatura tomó un camino diferente al de Curaçao. Para que esto sucediera se tuvieron que dar una serie de circunstancias históricas especiales. Desde que los españoles llegaron a la isla en 1499 se la considero «inútil». Los holandeses compartían la misma opinión y consecuencia de esto fue que la isla quedó al margen del desarrollo económico de sus vecinos. De entrada se produjo un hecho insólito: una parte de la población indígena sobrevivió y se mezcló con los europeos blancos y los esclavos africanos traídos para servicio doméstico. Los colonizadores se olvidaron de la isla y ésta se encerró en si misma y produjo una literatura calificada de nacionalista, de amor a la tierra. Un buen ejemplo es el de la poetisa Mosa Lumpa, que ya en el siglo XIX cantaba el amor a su tierra. En la década de los 70 del siglo XX renació este impulso nacionalista en la isla gracias al movimiento de independencia, que culminó en la creación en 1986 de un país autónomo integrado en la corona holandesa.

Aruba ha dado tres importantes nombres en la literatura escrita en papiamento: Piña Lampe, Federico Oduber y Henry Habibe. Los tres con una visión del mundo influenciada por el exis-

tencialismo y por los problemas sociales de discriminación del negro. En 1992 se publicó en Holanda *De Zuidstraat*, primera parte de una trilogía de escrita en holandés, publicada por otro autor de Aruba, Dennis Henriquez. La obra fue inmediatamente reconocida por la crítica literaria como una importante contribución a la literatura holandesa. Narrada en tono autobiográfico, cuenta las experiencias del autor en su juventud en la capital de la isla, Oranjestad. Para Henriquez una isla es un terriorio especial en el que no se pueden aplicar las categorías continentales. Si a eso se le añade el hecho de haber sido colonizada, la situación se hace todavía más peculiar. Según él, los isleños se sienten el centro del mundo y al tiempo que experimentan ese sentimiento de superioridad, luchan en la realidad global con un enorme complejo de inferioridad.

El caso de Bonaire, a 55 kms de Curaçao y frente a las costas de Venezuela, fue similar al de otras islas del Caribe. Se desarrolló una sociedad esclavista que empleaba la mano de obra en la explotación de la sal. Tras la emancipación de los esclavos, éstos comenzaron a trabajar para los dueños de las propiedades de la isla. En Bonaire nació uno de los grandes novelistas del Caribe holandés, Cola Debrot, pero en este caso pertenecía a la minoría blanca. En *Mijn zuster de negerin* (Mi hermana negra), considerada por la crítica su obra maestra, relata la experiencia de un blanco que regresa a su isla natal después de una larga temporada en Europa, y allí se enamora de una mujer de raza negra. Un amor imposible, puesto que la mujer resulta ser su hermana, fruto de la relación clandestina de su padre con una amante de ascendencia africana. Cola Debrot fue una personalidad multifacética, médico, jurista, político, viajero. Cuando estalló la revolución obrera en Curaçao, mayo de 1969, tenía el cargo de gobernador de las Antillas Holandesas y aquello fue para él una experiencia muy amarga tras la cual se estableció definitivamente en Holanda. Otros autores destacados de la isla de Bonaire son Diana Lebacs, quien escribe en holandés, y Pacheco Domacassé, dramaturgo, que publica en papiamento.

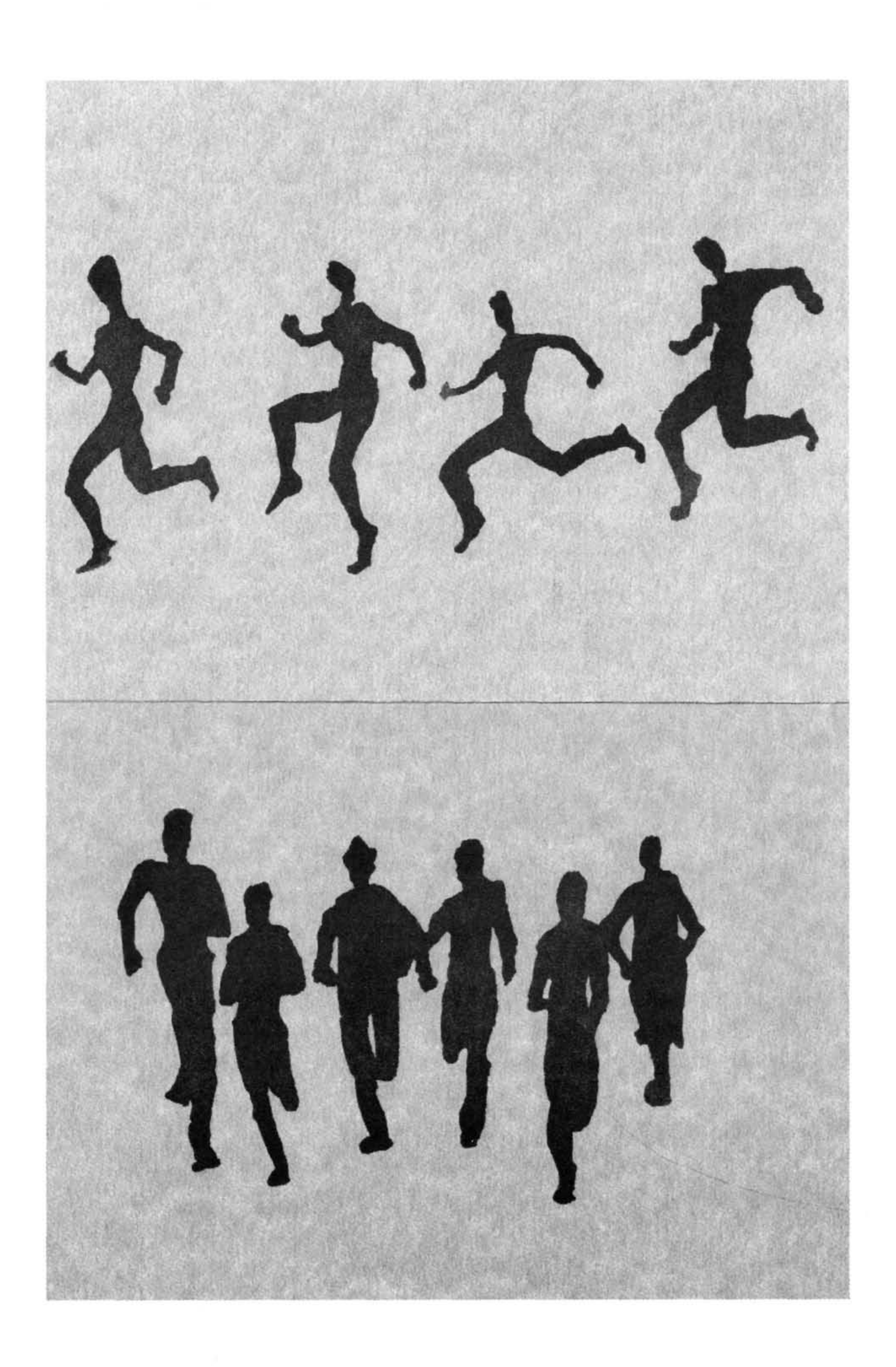
Más al norte, en las llamadas Islas de Barlovento, la producción literaria es principalmente en inglés. San Martín, cercana a Puerto Rico, es un caso excepcional. Está divida en dos: la colonia holan-

desa, y la francesa con sus respectivas lenguas oficiales, lo cual no impide que se hablé inglés de manera extensiva. ¿Pero, como penetró el inglés en la isla? En el siglo XVIII se estableció un grupo relativamente grande de ingleses provenientes de Norteamérica. El impacto social de esta colonia fue tan grande que en 1762 la Iglesia Reformada tuvo que buscar un pastor inglés para la parte holandesa de la isla. En la actualidad la población está compuesta mayoritariamente por los descendientes de los esclavos llevados a la isla para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar y en la extracción de sal.

En el panorama literario de San Martín destaca el escritor Lasana Sekou. Ha publicado numerosos libros de poesía, cuentos, ensayos, etc. Se le considera el Derek Walcott del caribe holandés, y como escribe en inglés es leído en otras islas y su obra se estudia en la Universidad de las Indias Occidentales, en Jamaica. Fue de hecho el primer autor de la parte holandesa del Caribe, conocido más allá de sus fronteras naturales, y ese camino es el que sigue ahora Frank Martinus Arion. Es curioso que ambos hayan elegido apellidos que hacen honor a sus antepasados africanos. Lasana Sekou es hijo de Joseph Lake, un opositor de San Martín perseguido por sus enemigos, lo cual provocó que su hijo Lasana escribiera contra el sistema político que dominaba la isla. En su obra aparecen temas como la denuncia de las injusticias sociales y de las discriminaciones raciales, la exaltación de la mujer caribeña, el amor a su isla, el deseo de unificación de la parte holandesa y la francesa, y sobre todo la defensa de los derechos de los refugiados haitianos y otros caribeños, así como la presencia africana en San Martín.

La lengua materna para muchos de los autores del caribe holandés ha sido el papiamento, el sarnami, o el sranan-tongo, entre otras, mientras que el holandés lo debían aprender posteriormente. El enorme esfuerzo que debían hacer para interiorizar esta segunda lengua, les dio la oportunidad de sumergirse en las raíces de su propia cultura. Este esfuerzo de comprensión, de aceptación de orígenes distintos, esta mezcla de aportaciones diversas ha producido un gran número de obras consideradas hoy entre las mejores de la literatura holandesa. Las pequeñas sociedades, como en el caso de Saba con tan sólo 1300 habitantes, que

conforman las islas de Antillas Holandesas y Surinam, son un espejo de los cambios sociales que se avecinan, y una excelente referencia para observar como florecen y evolucionan culturas que se creyeron durante mucho tiempo dominantes y que trataron, sin lograrlo del todo, de borrar y negar la diferencia con el otro. El otro es, precisamente, quien habla ahora, quien nos mira y tiene algo que decir sobre nosotros ©



Fricción y la literatura libérrima

Eloy Urroz

EL POETA MEXICANO ELOY URROZ DESENTRAÑA LAS CLAVES DE SU ÚLTIMA NOVELA, *FRICCIÓN*, RECIÉN PUBLICADA POR LA EDITORIAL ALFAGUARA.

La lectura de algunas obras fundamentales de la literatura hispanoamericana me hacía (desde hacía tiempo ya) desear empecinadamente escribir una fricción anclada en esta misma tradición. Pero ¿cuál tradición exactamente? La de la literatura que llamo yo libérrima: Donoso (*El obsceno pájaro de la noche*), Fuentes (*Terra Nostra*), Pitol (*El desfile del amor*), Del Paso (*Palinuro de México*), Melo (*La obediencia nocturna*). Mis fricciones anteriores a *Fricción* siempre habían sido, de una u otra manera, textos profundamente contestatarios, incómodos y transgresores; jamás se abocaron o pretendieron responder preguntas, al contrario: intentaban denostar y cuestionarlo todo, en especial Civilización, Razón, Amor, Estado, Religión, Ley, Establishment, Tradición. Sin embargo y a pesar de todo, no eran, no habían sido, obras formalmente «libérrimas» (es decir, libérrimas no sólo en el tratamiento de los temas sino libérrimas en su *voluntad de forma*). Supongo que esto era debido a que, hasta ahora, no me había atrevido, o bien no sabía «del todo», cómo hacerlo, y, más importante aún, porque no sabía *si acaso* era en verdad factible conseguirlo sin dejar de hacer, por ello, literatura seria, la única que, a fin de cuentas, me ha interesado hacer. La iluminadora lectura de *Gargantúa y Pantagruel* hace cinco años, fue, al final, el detonante, el acicate, para osar escribir *Fricción*.

Si se mira bien, los autores latinoamericanos de los que hablé antes no son, en el fondo, sino herederos (a su muy peculiar manera) de la gran obra de Rabelais; todos ellos pertenecen, quié-

ranlo o no, a su misma estirpe. Si Cervantes es, entre otras muchas cosas, nuestro gran novelista lúdico, Rabelais es nuestro gran autor libérrimo. *Fricción* se pretende, pues, heredera de Rabelais y de Cervantes y a ambos desea rendir humilde homenaje. En *Fricción*, mi sexta novela, intenté ser, por primera ocasión, desmesurado y escatológico, carnavalesco y filosófico, hiperbólico y a veces (sólo a veces) fantástico. Pero ¿cómo hacerlo sin perder la cohesión, cómo conseguir un caos ordenado, o mejor, cómo lograr que en ese mismo vórtice hubiera, a pesar de todo, un orden y un rigor? La lectura de *El obsceno pájaro de la noche*, *Palinuro de México*, *La obediencia nocturna*, *El desfile del amor* y *Terra nostra*, entre otras, me abrió los ojos, me fortaleció en mi decisión. Leerlas era como encontrar bisnietos de Rabelais en mi propia lengua; todas estas fricciones eran, para mí, una suerte de Rabelais con un ingrediente inédito, con el *Quijote*, el *Tristram*, el *Ulises* y *El buen soldado Schwejk* a cuestas, imbricándose todas en una suerte de orgía o festín latinoamericano.

Una vez dicho lo anterior, cabe no obstante señalar que el verdadero origen de *Fricción* fue una imagen, una simple imagen, algo de lo que ya hablaba Lezama en *La expresión americana*. En este caso, la imagen central era la de Empédocles, el gran filósofo presocrático, tirándose al volcán Etna (s. V antes de Jesucristo), queriendo demostrar con ello a su amado pueblo siciliano que los semidioses (como él) consiguen reencarnar y que todos podemos asimismo (si nos sabemos transformar en semidioses) transmigrar, y no sólo en alma sino también en cuerpo. Esta imagen fue, poco a poco, acendrándose en mi espíritu (debía, por tanto, como suele sucederme, exorcizarla, tal y como hicieran Hölderlin y Brecht, Eliot y Gil-Albert, entre otros muchos que también fueron poseídos por el *daimon* empedócleo).

Acto seguido, pensé: ¿qué pasaría si Empédocles de Agrigento, adalid de la democracia de la llamada Magna Grecia, biólogo, precursor de la medicina, taumaturgo y cosmólogo, reencarnara veinticuatro siglos más tarde en un estadista mexicano de corte ecologista? Así nació, creo, el político Roberto Soto Gariglietti, personaje central de *Fricción*: mexicano culto, liberal, contestatario, revolucionario, anticlerical, feroz adalid de la democracia, antipriísta, antipanista y antiperredista, heredero ideológico de

Pancho Villa y los llamados «perdedores» de la Revolución, campeón indisputable de los pobres y los indígenas, protector de los animales y del medio ambiente, pagano, ecléctico, heterodoxo e incomprendido, un tipo que, a fin de cuentas, se piensa Empédocles redivivo, un hombre que desea empecinadamente cambiar la faz agusanada de México. Y eso hice o eso intenté llevar a cabo en *Fricción*, lo que, desde cierto punto de vista, la hace, para mi total y genuino azoro, mi obra más declaradamente política...

Lo curioso sin embargo es que, poco a poco, fui también sumergiéndome en varios de los llamados presocráticos, un mundo fascinante que puede, no obstante, llevarte una vida entera estudiar. Así, para entender a Empédocles, debía leer antes a Parménides, su maestro (al que, por cierto, refuta en su teoría de la inmovilidad y monismo del cosmos), y a Zenón, y antes debía estudiar a Heráclito y a Jenofonte, y después de Empédocles debía comprender a Leucipo y Demócrito, los atomistas, con quienes tiende un puente fundamental para la historia de las ciencias, y así, en ese ir y venir, me pasé cuatro años de investigación filosófica necesarios para construir mi estrafalaria y rocambolesca novela, la cual, al final, no es, creo yo, sino un extraño juguete de fricción, un artefacto literario profundamente libérrimo donde aparecen de pronto Popper (quien escribiera uno de los más lúcidos y hermosos libros sobre Parménides), Pancho Villa, Sergio Pitol, Madmoiselle Bouile de Suif, Milan Kundera, Marcelo Chiriboga (memorable personaje de Donoso), Yuri Mijáilovich Chernishevski (personaje de *No será la Tierra*, de Jorge Volpi), la bisnieta ecuatoriana del famoso gigante Gargantúa y muchos otros seres a quienes admiro y rindo homenaje en *Fricción*.

Mi intención última (o primera) era que el lector jugara conmigo, jugara con el libro como se juega con un juguete (de fricción), al punto de que Lector (en vivo y a todo color) pasa a ser el mejor amigo del narrador de la fricción, el profesor Eusebio Cardoso, probable *alter ego* del autor (yo). El procedimiento empleado aquí fue el de sustituir (de la manera más imperceptible que me fue posible) la primera persona del singular por la segunda persona cada vez que aparecía este sujeto llamado Lector, sí, con mayúscula... y así, tú, Lector, ves con tus propios ojos cómo tu viejo amigo, Arturo Soto, el pintor *agro*, se folla a tu hermosísima

esposa en su estudio de la Narvarte justo cuando estabas por cumplir tu primer año de aniversario, justo cuando vivías la cúspide de tu amor y tu pasión por Matilde. Tú, Lector, asistes, pasmado, a tu defenestración y al escarnio que implica la traición de esa ramera, esa puta, tu mujer, y todo porque ella argüía, te juraba, que debía ir a entrevistar a Arturo Soto, hijo del desaparecido estadista Roberto Soto Gariglietti, para concluir su tesis de maestría de ciencias políticas.

Una sola cosa te digo, caro Lector: atente a las consecuencias si te metes (obcecado y cándido) en ese juguete del demonio que se llama *Fricción* ©

Por qué China

Gabi Martínez

EL APLAZAMIENTO INDEFINIDO DE LOS DOCUMENTALES SOBRE CHINA POR PARTE DE LA PRODUCTORA NO IMPIDIÓ A GABI MARTÍNEZ PROSEGUIR SU INTERÉS POR ESTE PAÍS Y MÁS EXACTAMENTE POR SU DIMENSIÓN MARÍTIMA. ESTA ES UNA BREVE PERO SIGNIFICATIVA VISIÓN DE SUS DESCUBRIMIENTOS Y DESLUMBRAMIENTO, QUE SE CONCRETÓ EN EL LIBRO *LOS MARES DE WANG* (ALFAGUARA).

El año que cayeron las Torres Gemelas de Nueva York, la economía china continuó prosperando a un ritmo insólito. El país se postulaba como serio candidato a suceder a los Estados Unidos en el rol de líder mundial. Occidente empezaba a recibir oleadas de información sobre China, casi siempre aludiendo a estadísticas, movimientos empresariales o políticos y catástrofes medioambientales. Pero de los chinos, de las personas, se hablaba poco. ¿Qué les gustaba comer? ¿Cuáles eran sus *hobbies*? ¿Sus sueños? ¿Sus ídolos? ¿Viajaban?

Manhattan aún olía ceniza fresca cuando me senté a planear con una productora la última fase de una serie de documentales que, dividiendo el territorio en cuatro partes, explicarían la «nueva» China a través de su gente. Poco después, la declaración de guerra de la Casablanca a Afganistán hizo que Pekín cerrara sus fronteras más al oeste –habitado por numerosos musulmanes– y restringiera la entrada de extranjeros.

El proyecto de los documentales se fue aplazando... hasta que la productora lo olvidó, dejándome, eso sí, enganchado al Imperio del Medio. Durante los siguientes años, consumí China a discreción. Un día detecté algo obvio de lo que curiosamente se había hablado muy poco: la vanguardia del cambio se concentraba, sobre todo, en el mar. La China que estaba transformando las relaciones comerciales en el planeta tenía su clave en un litoral casi

desconocido por un Occidente mal dispuesto a comentar la actualidad de ciudades alejadas de su clásico *star system*: Shanghai, Guangzhou (la antigua Cantón), Macao y Hong Kong.

Bastó asomarse al agua para deducir las posibilidades de Qingdao, nueva Meca de turistas y sede de los Juegos Olímpicos marítimos; de Suzhou y Hangzhou, Venecias chinas; Xiamén, refugio de pianistas; Hainan Dao, literalmente la Isla del Mar del Sur... La influencia de las ciudades que crecían junto al mar me permitió enfocar China, comprimirla de algún modo, y cuando busqué libros más o menos modernos que hablaran sobre esa franja decisiva en cualquier lengua que yo pudiera leer –y puedo leer seis–, fue sorprendente no encontrar más que una especie de diario escrito por misioneros. La costa china, y hablo de la costa al completo, desde la frontera con Corea del Norte hasta la de Vietnam, era un espacio casi virgen para la literatura occidental.

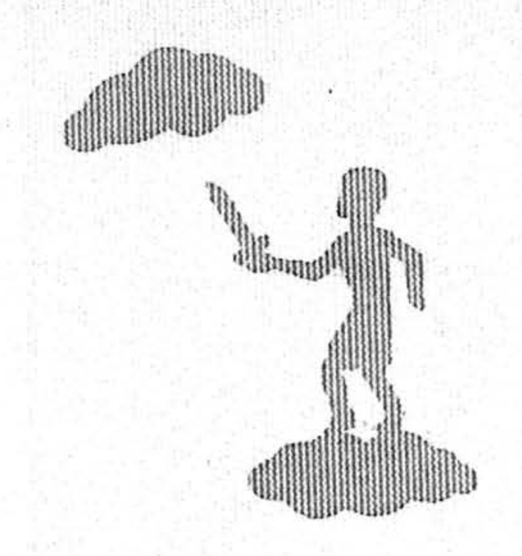
No lo justifica, si bien la dificultad de la lengua explica en cierto modo la falta de textos sobre los habitantes del país. Yo mismo no sé hablar chino. De ahí el protagonismo de Wang, mi traductor. Nacido en una provincia del interior, hijo de campesinos, Wang estudiaba español porque creía que China iba a necesitar intérpretes para negociar con una Latinoamérica dispuesta a empatizar a fondo con su nuevo gran socio asiático.

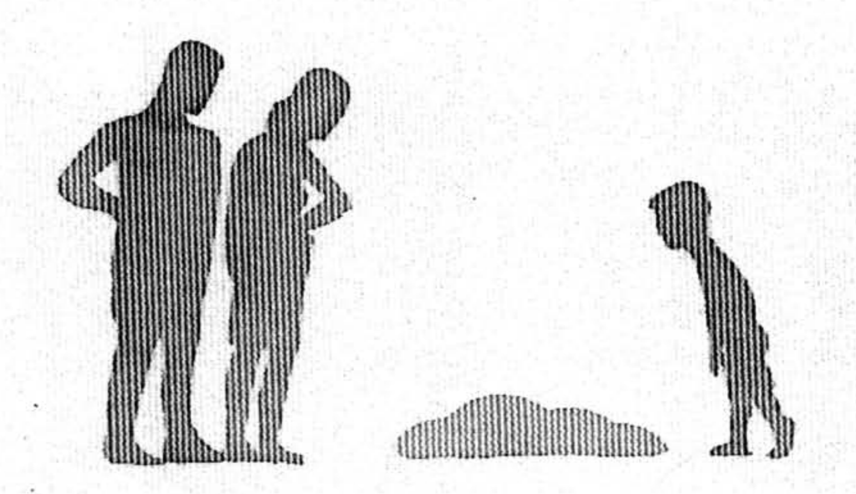
Wang nunca había visto el mar. No sabía que el comunismo, en la costa, era otra cosa. Más de una vez discutimos porque no quiso traducir alguna de mis preguntas observando que «eso no se le pregunta a un chino». Al partir, Wang era virgen, no tenía ninguna experiencia con mujeres, y le perturbó enormemente descubrir que China ofrecía un inmenso catálogo de prostitutas. La imagen que él tenía de su país estaba basada en las narraciones de los mayores, las noticias de la tele e internet, los documentales históricos y las películas aprobadas por el gobierno. Durante el viaje, la China no oficial le estalló en la cara.

Es cierto que no hay nada como conocer el idioma para al menos aspirar a intuir cómo piensan, viven, sienten, los habitantes de un lugar. Es cierto que, con Wang, me puse en manos de alguien que me iba a condicionar en exceso. Pero también lo es que Wang fue un regalo. Inesperado, doloroso en ocasiones, pero un regalo, porque junto a él experimenté vivencias tan íntimas e

impactantes que me van a acompañar siempre. Aquella convivencia resume, a pequeña y por eso muy verosímil escala, con personas y no conceptos, esa idea tan trillada del «choque de civilizaciones».

Con Wang asistí a cómo la brecha entre el campo retrasado y la sofisticada línea marina se ampliaba. A cómo los jóvenes aparcaban la paciencia y el desapasionamiento proverbiales dejándose ganar por los apetitos y tentaciones de última hora, a la vez que algunos eran capaces de expresar sus protestas contra el gobierno. A cómo las diferencias entre viejos y jóvenes eran mayores que nunca. Contemplamos desde primera línea, en fin, la metamorfosis nacional más grande de las últimas décadas, con un país sometido a todas las angustias y esperanzas de esta época vertiginosa. El país emergía como un símbolo de renacimiento y rebelión, su corazón bombeando como el de un animal portentoso e indómito pero perdido, inconsciente de sus auténticas posibilidades. Y ahí fue cuando pensé que todos éramos China. Que probablemente no hubiera otro país en la Tierra cuyas expectativas, temores, anhelos y confusiones resumieran tan bien el espíritu de los seres humanos a principios del siglo 21. Quizás ahí latiera un porqué fundamental para entender las razones de mi viaje. Pero de esto me daría cuenta después, una vez acabó todo. Como suele pasar C





Café de medianoche

Juan Cruz

La primera vez que supe de Javier Marías fue en torno a 1970 y estábamos en el bar que había frente al diario *Madrid*, luego dinamitado. El bar se llamaba Dickens, y a él acudían, entonces y más tarde, los amigos de Juan Benet. Alguien citó a Javier, que era habitual, pero no había ido esa noche, estaba en París. Había ido a ver películas.

Eso es mentira. Yo no estaba en Dickens entonces, ni escuché hablar de Javier Marías en ese lugar en ese momento que además fue inexistente. Por entonces conocí, eso sí, a Juan Benet, que estaba con algunos amigos en ese sitio, pero ni estaba Marías ni yo sabía demasiado de lo que estaban hablando aquellas personas que rodeaban al maestro. Hablaban riendo, y de vez en cuando daban grandes voces, que en la distancia en la que yo estaba me resultaban sarcásticas pero inaudibles. En uno de esos instantes, Benet se levantó y dijo, a voz en grito:

– ¡Pues yo no le abono!!

Muchos años después, cuando ya conocí más de cerca a Juan Benet, cuando pude ser amigo suyo, le pedí que rememorara aquel momento, y me lo explicó. El camarero se había insolentado con un mendigo, y a él le pareció esa actitud cruel y desconsiderada, y por eso le gritó eso:

– ¡Pues yo no le abono!!

¿Y por qué, no estando allí Marías, me inventé la historia del principio, esa que afirma que Javier estaba en París viendo películas y que por esa razón estaba ausente de la famosa tertulia de Benet?

Es por una razón que tiene que ver con las novelas de Marías, con su estilo, y con mi manera de verlo, que comienza con un malentendido.

Hace muchos años leí en un artículo de *Cuadernos para el Diálogo,* revista extinta desde hace tantos años, que Javier Marías estaba pasando una temporada en París, viendo películas. El artículo lo firmaba Javier Marías, y por esa fijación que a la letra le da el tiempo se me quedó la impresión de que el escritor de *Los dominios del lobo* (yo creo que ya había publicado *Los dominios del lobo)* se pasaba la vida en París, viendo películas.

Cuando ya conocí a Javier Marías le referí este recuerdo, que él desmontó por completo. Y lo desmontó como él desmonta, en sus libros y en sus artículos, todas aquellas cosas aprendidas con alfileres con las que la gente hace artículos, opiniones o política. Me dijo (eso creo recordar, y probablemente esto es mentira, también) que jamás había escrito en *Cuadernos,* o que en todo caso jamás había escrito un artículo contando confidencias de sus por otra parte hipotéticos viajes a París a ver cine.

¿Y de dónde me lo había sacado yo? A veces uno sueña cosas que anticipan el conocimiento de las personas, o uno adivina cosas; de hecho, en la última trilogía de Javier Marías (que es una novela sola, de casi dos mil páginas) un personaje adivina el rostro que tendrá mañana la gente que conoce de primeras. Yo no conocía a Marías, y lo identificaba con un recorte que jamás tuve porque él jamás lo produjo.

Pero así es la vida, como la literatura, y sobre todo (en el ámbito de la construcción de la soledad que son los libros) en las novelas de Javier Marías, que es un adivino y un arquitecto, que construye constantemente para darse el placer de *reconstruir.* Y esa anécdota nunca ocurrida (Javier no escribió en *Cuadernos,* no estuvo en París para ver cine..., etcétera) sigue presente en mi memoria y surge cuando digo «Marías» o cuando le veo y le abrazo, y me voy sentando ante la mesa del restaurante donde hemos quedado.

¿Y por qué no me quito de la cabeza ese detalle insignificante que no tiene otro valor que el valor de un recuerdo equivocado? Imposible saberlo. Lo que sé ahora es que me he fabricado un artilugio mental para darle carta de naturaleza a la memoria de ese instante falso y es el que aparece en el frontispicio de este texto sobre el hombre, ya famoso, genial autor de *Tu rostro mañana.*

Me lo imagino escribiendo, claro, porque lo he visto escribiendo, físicamente, con su mano zurda, suavemente, con su pluma azul más bien oscuro, sobre las páginas rugosas de sus libros; le he visto escoger, luego, sus portadas; lo he visto ser escritor, editor, columnista, porque para cada una de esas facetas, que son suyas, y de pleno derecho, Javier Marías mantiene el rigor de la especialidad, y no es que sea un especialista sino que pone la actitud del que sabe, de aquel a quien nadie se la va a dar con queso: porque entiende la materia de la que está hablando, y porque nadie sabe más que él (lo mismo, acaso, pero más...) de aquello en lo que decide entrar...

Su carrera ha sido la de un meteoro; lo tuvo claro desde muy joven, y de hecho fue *el joven Marías* hasta hace poco, cuando, en su ingreso en la Academia, su ya colega (y personaje de ficción) Francisco Rico le dijo, entre carrasperas, que *el joven Marías* «ya no es joven, Marías».

El secreto de Marías, me parece, ha sido el trabajo; conozco pocas voluntades más férreas, y mentes más voluntariosas; de su disciplina se contagia su conversación, y esa disciplina no le ha dejado (nunca) aceptar la frívola propuesta de una conversación menor o casual; y aunque esta lo sea, menor y casual, él le siempre le da, con las ganas de un intelectual de mano suave pero de mente implacable, la altura necesaria para que sea inquietante, una experiencia inolvidable para el interlocutor habitual o casual.

Esa disciplina es filosófica, y no sé si es porque Javier es hijo de Julián, el filósofo mayor de este país, el discípulo bien querido de Ortega. Es filosófica, dubitativa a veces, pero siempre limpia: no acepta, cuando no debe aceptar, y acepta siempre razonando. Es un radical de lo dicho y de lo escrito: ni en su voz ni en su pluma verás a Javier Marías aceptar nada que no sea adecuado para el marco de su entendimiento. Nunca te dará la razón por dártela. Eso lo sé desde hace muchos años: en lugar de aceptar como buena (o como regular) mi memoria de un texto que nunca escribió, desmontó pieza a pieza los supuestos de mi recuerdo y me dejó allí, con el papel mojado, buscando donde secar mi extraña insistencia en el descuido.

Últimamente lo vi rodeado de gente que sabía mucho de él, unos especialistas; por la tarde de aquellas jornadas (en Santillana

del Mar), se unió a otros apasionados futboleros y estuvimos viendo el Francia-Italia del campeonato europeo. Él iba por Italia, Mario Vargas Llosa iba por Francia. En un momento determinado se hizo un silencio en la sala, en la que no todos eran amigos íntimos ni siquiera cercanos de Marías, pero éste se vio en la obligación (como decía Cortázar que había que hacer con los silencios) de rellenar esa almohada vacía preguntándole a alguien que no me parecía de su inmediata predilección una pregunta que recuerdo:

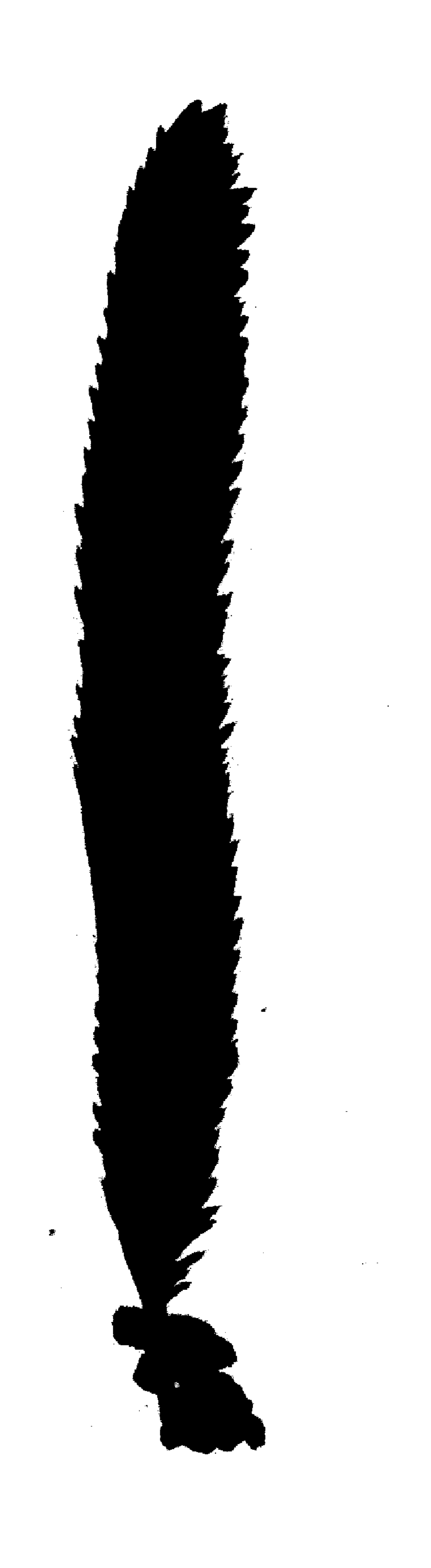
– ¿Y tú por quién vas?

Al día siguiente yo moderé un coloquio en el que él estaba (con Vargas Llosa, con Arturo Pérez-Reverte), y yo creo que puse mal un micrófono, y él, que estaba a mi lado, pero a cierta distancia, alargó su brazo y lo puso en su sitio, como si sintiera él en ese momento la necesidad de sentir que yo me sintiera culpable por desubicar aquel útil de trabajo. Yo sentí ese gesto, tan mínimo, pero tan íntimo y tan oportuno, ayudar a alguien que en ese momento lo necesita, como si fuera un silencioso abrazo.

Luego me quedé pensando en eso, y me dije: «Un día tendré que escribir que este tipo que parece arisco, o elusivo, o ajeno a la contingencia de los demás, siempre se está fijando, y se fija siempre para hacer el bien».

Por eso he escrito hoy de él, para decir eso ©


Creación



Poemas

Giovanni Quessep

ME PIERDE LA CANCIÓN QUE ME DESVELA

¿Quién se ha puesto de veras
a cantar en la noche y a estas horas?
¿Quién ha perdido el sueño
y lo busca en la música o la sombra?

¿Qué dice esa canción entretejida
de ramas de ciprés por la arboleda?
Ay de quien hace su alma de esas hojas,
y de esas hojas hace sus quimeras.

¿De dónde vienes, madrigal, que todo
lo has convertido en encantada pena?
Ay de mí que te escucho en la penumbra,
me pierde la canción que me desvela.

ELEGÍA

Nada tiene ese azul
para darte la dicha,
nada esos árboles donde habitan
princesas que no son de la tierra.

Escuchas una sonata de Mozart, y piensas
que sólo el sufrimiento redime,
pero no has mirado tu corazón
entre un bosque de lirios.

Nada tiene esa luz con sonido de rama antigua,
con tristeza de pájaro caído en la nieve,
que pueda entre sus mallas purificarte,
darle a tu vida un tiempo amoroso.
Sabes que ya has perdido,
y aún conservas la esperanza, un vuelo;
¿de dónde te viene ese poder
que miras cara a cara a la muerte?

Buscas tu canto, el amor que te salve,
infatigable en tu ascenso por reinos de la aurora,
nada tiene ese azul y nada encuentras
si no es un cuerpo abandonado entre nubes.

ENTRE ÁRBOLES

Si eres tú la que busco
ven en la noche de perdidos reflejos,
si eres el cuerpo amado
ven entre árboles, entre canciones.

Aquí te espera un tiempo
desposeído de sus fábulas,
un cuerpo castigado por la vida
y las zarzas de los caminos.

Si eres tú la que viene
déjame una señal entre los árboles:
un velo blanco, una huella en el polvo
me bastarán en mi miseria.
Ven que la muerte espera,
como floresta magnífica espera la muerte;
si eres tú la que busco
ven protegida por un cielo.

JUGUETES

El aljibe agrietado persevera,
polvo y azul, en este mediodía.
Los niños descendemos, y en su fondo
encontramos juguetes de hojalata,
un tapiz que se teje solo, pájaros.
Esto que es el pasado nos otorga
su rumor y misterio, y reiniciamos
largas navegaciones por su cielo.
Venga la muerte así, como ha venido
la infancia en un juguete; y encontremos
al bajar por la sombra a su floresta
un tapiz que se teja eterno, fábulas.

A LA SOMBRA DE VIOLETA

Vi perderse tu rostro por esa niebla en que la música
cesa como un jardín al que el cielo de otoño
le niega ya las flores que inventa la memoria,
y empezar en el aire nocturno su aventura,
donde todo nos ama y nuestro canto
puede entrar a las piedras, a la noche mortal,
como los pasos de la adolescente
al custodiado alcázar de luna y de jacinto.

(Miré cómo te ibas sin dolor hacia un reino de alas
acariciada sombra por hojas que caían,
¿de qué árbol
donde aún queda una huella de blancura?)
Vi tus manos quebrarse bajo el peso de las horas de nieve,
tus ojos que querían mirarme, preguntar:
¿Qué caminos son éstos, qué río de violetas me
persigue?
¿Quién habla por el sueño que mis párpados
se asombran todavía del rumor de la tarde?

Nadie podrá decir que tu reino no existe,
que lo que tú soñabas como los valles de la música
no es hoy tu cuerpo mismo, tus ojos que
contemplan
la primavera en sueños ahora abierta a una danza.

Nadie podrá negar la dicha que en ti nace
o ese cielo, su claridad tan honda,
donde pasa la muerte solitaria
amada por un tiempo de nardo y maravilla.

Sabes ya que tus manos, tocadas por el polvo
de la ciudad antigua
tienen aún el aire de las hojas de cedro,
la música de un blanco país que te amara en la
sombra,
oh tú que descendiste por las calles de nieve
y escribes en mi alma una historia cantable.

Ahora te presiento como ademán o lluvia
que a mi lado trajera, junto a ti, la hermosura
para que el tiempo sea más cielo o quien lo habita
y el destino conserve la rosa atroz de pétalos
nevados.
Oigo tu voz que cuenta del ciprés y la piedra,
de islas que nadie ha visto
como habla el extranjero que sueña con el mar.

¿Por qué quieres volver?
¿Es que acaso la muerte que floreció en tus pasos
te ha negado la rosa del cántico, y el cielo por ti
escrito
ya no tiene las alas del ruiseñor que escucha la doncella perdida?
¿Por qué ahora en el alba regresas a esta historia
mortal, de otra en que has sido
nombrada para siempre, cuando mi alma
se extravía o padece desamparada y sola por los
huertos de otoño?
¿Acaso, amiga mía, la soledad, el duelo

de jardines insomnes (los que he visto en los ojos
de los agonizantes) te desvelan y sufres
un dolor más amargo?
¿Dónde podrías mirarte si no fuera en la fábula,
si está roto en la sombra el espejo de plata?

(Vagas por un país donde las maravillas
a tu lado persisten y la estación del tiempo
no recuerda en tu mano la luna de los sueños
o el polvo de la luna del que una vez soñara.
Por tu tránsito ajena del tiempo y de ti misma,
bajo tu sombra al fin que olvidas y te olvida
esta canción te nombra también aunque imposible,
reconoce tus huellas en la arena de un agua ya
celeste.)
Ama tu muerte como amaste tu vida,
deja que te acompañen los que son de tu misma
materia,
de rosa demoniaca y hadas como jazmines de
lluvia;
no olvides que la música abre al polvo
las puertas de tu reino
y transforma las piedras en las hojas
de ese árbol que perfuma los bosques
todavía y te devuelve
los pájaros y frutos que sepultó el invierno
pero que han de vivir, Violeta, si los amas,
si cantas al abismo por terrible que sea.

Ama tu muerte, pero no te acostumbres
a su patio de naves, un mar desconocido.
Podrías venir, mirar las cosas que dejaste,
sola y desamparada muchacha para el duelo,
pero mi mano no te alcanzará:
¿Cómo tocar tu cuerpo de blancuras ocultas,
tus ojos donde un día volaron las gacelas?
¿Cómo sentir tu corazón, su presencia en la tierra?
Violeta, amiga mía, en la tiniebla azul,
enlutada de un tiempo mágico que no vuelve.

MEDIANOCHE

Medianoche, no encuentro
los caminos que dan al patio,
ni al pozo de agua viva
donde bajan las nubes y el pasado.
Digo canciones a una sombra
para volver siquiera soñando,
pues sólo en sueños la muerte
nos deja entrar en su barco
sin dar al polvo lo que es del polvo
ni a la mar los remos blancos.
Pierdo la casa (prodigios
de encantadores) y no me hallo
sino en el patio que daba al cielo
y en el agua del pozo y el naranjo.

POR ÍNSULAS EXTRAÑAS

Tuve todo en mi casa,
el cielo y la raíz, la rama oculta
que hace las estaciones
y el vuelo de los pájaros. No había

nada que no viniera hasta mis manos;
pero yo nada quise, y me fui lejos
por caminos, por ínsulas extrañas
en busca de los ojos

del tigre y el rumor
de una fuente
que no era de mi mundo.
En el atardecer lo dejé todo
por una sombra y un alcázar, y hoy
perdido en un amargo
laberinto de hojas,
veo las nubes que se van, la vida.

QUÉ SOLOS

Los almendros de oro polvoriento,
qué solos. Nadie sabe
quién los sembró, ni quiénes
son ya sus hojas amarillas; pero,
cuánto vuelo de trompos a su sombra,
y columpios, y rondas que cantábamos
los que hoy vemos el cielo desde un lecho de piedra.

GABRIEL CHADID JATTIN

Todo en él fue de músicas, y es hoy de hojas secas
sin un hilo de agua, sin un pájaro
que refleje sus alas en ella y suba al aire
de las constelaciones. Azul desesperanza
sólo encuentra el viajero que retorna
a su perdido patio después de tantos años
de errar entre los cactus y las dunas
ardientes de un desierto sin estrellas.
Ah, si tomaras, bosque, si la flor encarnada
le pusiera en los labios la rama de la vida.

Oh frutos de esa Edad que cantan los poetas,
consagrados azules, la maravilla existe
cuando se abre la luna como un libro
y podemos en él leer nuestro destino.
Mas, ha pasado el tiempo, todo aquí fue de músicas
y es hoy de hojas secas y de pájaros muertos.
Sólo hay un viejo libro, tómalo entre tus manos
e inventa aquella página que arde
quemada por la brasa lunar de la memoria.
A tus cometas les mintieron los colores.




Punto de
vista



Las traducciones poéticas de la generación del 27 y sus antecedentes del siglo XIX

Jesús Munárriz

La apertura de la poesía española contemporánea a las múltiples corrientes y tradiciones de la poesía internacional adquiere un notable auge gracias a los poetas de la llamada Generación del 27, cuyos miembros, casi en su totalidad, se ocuparon de verter al castellano, con mucho acierto, diversas obras de poetas extranjeros, como iremos viendo más adelante.

De todas formas, antes de adentrarnos en las traducciones poéticas del siglo XX conviene que echemos una ojeada retrospectiva a sus antecesores, los poetas traductores del siglo XIX, que desbrozaron caminos hasta entonces poco transitados entre nosotros, como los de las literaturas orientales y germánicas, y el de la poesía arábigoandaluza.

El primer nombre destacado en este sentido es el del Conde de Noroña. Gaspar María de Nava Álvarez de las Asturias,

Conde de Noroña (1760-1816), militar con amplia hoja de servicios en la guerra de la Independencia, poeta y diplomático, fue ministro plenipotenciario de España en Dresde y en San Petersburgo. Como lírico, dio a luz dos tomos de *Poesías* (1799-1800) y un extenso poema épico, la *Omníada* (1816). Sus *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* fueron publicadas póstumamente en París por Julio Didot en 1833. Aunque esta edición no alcanzaría una gran difusión, la obra fue reimpresa en Madrid en 1882 por la «Biblioteca Universal» en su «Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros», una serie realmente de bolsillo, muy asequible, que sin duda la popularizó. También fue recogida mucho después, en 1952, en un tomo de la B.A.E. de *Poetas líricos del siglo XVIII*, y recientemente publicada por Hiperión en 2003, en edición del profesor Santiago Fortuño.

Noroña traduce estas *Poesías* del inglés y el latín; concretamente de *Specimens of Arabian Poetry* de J. D. Carlyle (1796), de *The Flowers of Persian Literature* de Samuel Rousseau (1801) y de *Poeseos Asiaticae Comentarii* de William Jones (1774). Unas van en «verso suelto» y otras en rima asonante y aun consonante, siempre en el tono dieciochesco de las anacreónticas, género que, si abrió el camino al romanticismo, fue más por los temas que por su dicción poética.

Noroña influyó sin duda en el padre Arolas, un curioso fraile valenciano que escribió numerosas poesías eróticas orientalizantes y acabó su vida en un manicomio (García Gómez llegó a compararlo con Hölderlin), probablemente también en Bécquer, y con seguridad en Lorca, que lo cita en su conferencia sobre «El Cante Jondo». De Noroña proviene el empleo de la palabra «gacela» para designar una estrofa, de origen persa, que Lorca incorpora en 1936 a su *Diván del Tamarit.* Aunque para entonces, este último ya ha recibido otra influencia posterior, la de García Gómez, del que luego hablaremos.

El libro del conde contiene 73 poemas árabes, 26 gacelas y otros 16 poemas persas, así como dos poemas turcos. Las gacelas, todas de Hafiz, van precedidas de una, escrita por el propio Noroña, que reza:

Gacela persa
con la misma estructura que las de Hafiz
en alabanza de este gran poeta de Siraz

La alba deshace la tiniebla fría
y la rosa derrama la alegría.
El ruiseñor, en torno revolando,
la saluda con dulce melodía.
¿Pues cómo, escanciadora, en este tiempo
tienes la taza matinal vacía?
Tómala y llena, y en su centro vea
tu mejilla copiada, ánima mía.
Den al licor tus ojos nuevo brillo,
y olor la aroma que tu boca envía.
La copa hierva con bullente vino,
y se aumenten los brindis a porfía
celebrando a la luz de la mañana
al que alabarla con ardor solía,
al gran poeta de Siraz, al dulce
Hafiz, honor del alma poesía.
Cántale, y goza de este tiempo, Nava;
mira que vuela, y ¡ay! no torna el día.

Recogemos también aquí un breve poema de Abu Navas traducido por Nava, o sea por Noroña:

La manzana

A trechos azucena
parece la manzana,
anémone por partes,
o flor de la granada,
como cuando amor junta,
después de ausencia larga,
el rostro del amante
a la faz de su amada.

Otro traductor cuya tarea resultó de gran relevancia para nuestra poesía fue Eulogio Florentino Sanz (1822-1881), un huérfano

sin medios, que logró abrirse camino como poeta, dramaturgo y diplomático, y que volvió de una estancia de dos años en Berlín con quince poemas de Heinrich Heine muy bien traducidos, o adaptados, que publicó en Madrid en el número 9 del año primero del semanario *El Museo Universal*, con el título de «Poesía Alemana. Canciones de Enrique Heine. Traducidas del alemán al castellano, por D. E. Florentino Sanz». Fue el 15 de mayo de 1857. Aquellas versiones del gran poeta del romanticismo alemán abrieron la brecha para la llegada de su obra a España, que se multiplicó a lo largo de los años, y sobre todo fue determinante para la escritura de la poesía de Augusto Ferrán, Rosalía de Castro y sobre todo de Gustavo Adolfo Bécquer, que toma, más de Sanz que de Heine, tanto su tono como sus ritmos.

Aquí van dos de esos poemas del *Intermezzo lírico* de Heine, en versión de Sanz:

Al separarse dos, que se han querido,
ay, las manos se dan;
y suspiran y lloran,
y lloran y suspiran más y más.

Entre nosotros dos, no hubo suspiros
ni hubo lágrimas... ¡ay!
Lágrimas y suspiros
reventaron después... ¡muy tarde ya!

* * *

Me hacen mudar de colores,
me atormentan sin cesar,
con sus rencores los unos
y con su amor los demás.

Me han envenenado el agua,
me han emponzoñado el pan,
con sus rencores los unos
y con su amor los demás.

Pero ¡ay! la que más tormentos
y más angustias me da,
ni rencor me tuvo nunca,
ni amor me tuvo jamás.

Su influencia en la poesía española del romanticismo tardío es evidente y determinante.

Schack-Valera. Contemporáneo de Sanz, pero de muy buena familia, con excelente formación y una vida mucho más larga y productiva, fue don Juan Valera (1824-1905). Diplomático, embajador en países importantes, novelista, ensayista, diputado, de su vasta obra nos interesa en particular, en relación a nuestro tema, su traducción de *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, de Adolf Friedrich von Schack, obra que éste publicó por primera vez en Alemania en 1865 y que fue traducida muy pronto por Valera, ya que apareció en Madrid entre los años 1867-1872, en tres volúmenes, habiéndose reeditado en numerosas ocasiones (Madrid 1868-72, Sevilla 1881, Madrid 1923, México 1944, Buenos Aires 1945, Madrid 1988 en Hiperión, que es la edición que yo manejo, y últimamente en Sevilla, en 2007).

Adolf Friedrich, conde de Schack (1815-1894) fue un aristócrata mecklemburgués de inmensa cultura. Aprendió muy temprano italiano, español y provenzal, y más tarde farsí y árabe (el francés y el ruso se le dan por supuestos). Viajó por Francia, Italia y España en varias ocasiones, estudiando en Madrid y El Escorial los manuscritos árabes para la obra que comentamos, e instalándose en Granada con pintores a los que encargaba cuadros de la Alhambra. Antes que a los poetas arábigoandaluces publicó varias obras sobre literatura española (*Historia de la literatura y el arte dramático en España, Teatro español, Romancero de españoles y portugueses*), tradujo a Firdusi, o Ferdousí, en dos ocasiones, y a Jayyam, y publicó una larga serie de obras propias, creó una importante galería de pinturas en Múnich que regaló en su testamento al emperador de Alemania, podemos decir sin duda que supo aprovechar las ventajas que la vida le proporcionó para emplearlas de la mejor manera posible.

En su prólogo a *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia* advierte Schack que su obra es «la primera que se escribe sobre un

asunto no tratado hasta ahora» y dice renunciar a «querer agotar el inmenso océano de la poesía arábigo-hispana»; «me he contentado con recoger algunas conchas de su orilla», añade.

No se atiene en sus traducciones a la forma métrica de los originales «cuyo genio e idioma tanto difieren de los nuestros»; dice «haber procedido en ocasiones con libertad notable al traducir lo accesorio», en la creencia de que «por esto mismo, he hecho más factible la reproducción fiel del espíritu y del sentido.»

A su vez, las versiones alemanas de Schack fueron puestas en verso castellano por Valera, poeta discreto, que escogió generalmente el romance como forma que le permitía recoger los argumentos de los poemas y mantener un tono poético continuo, fácilmente reconocible y enraizado en la tradición española. La obra, pionera pero decisiva, abrió el camino a los tardíos arabistas españoles, que aún demorarían más de medio siglo en internarse por este difícil campo de la poesía arábigoandaluza, que en el siglo XXI sigue dando lugar a nuevos descubrimientos y traducciones.

De su técnica de traducción dice Valera lo que sigue: «Mi traducción en verso, como todas las otras que van insertas en este volumen, no puede menos de ser algo libre; no puede ceñirse a la letra del original, tanto porque estando en verso tiene que variar a veces el giro de la frase para ajustarle a la medida y a la rima, cuanto porque está hecha de otra traducción en verso, en la cual, a pesar de lo flexible que es la lengua alemana, es indudable que Schack debe haberse tomado algunas libertades. Con todo, yo creo haber sido fiel al sentido y al espíritu, acaso mucho más que si me hubiese ceñido servilmente a la letra.»

Veamos cómo suena en la versión de Schack-Valera un poema de Ibn Jafaya, el poeta de Alcira:

Por la tarde a menudo
con los amigos bebo,
y al cabo, sobre el césped,
me tumbo como muerto.
Bajo un árbol frondoso,
cuyas ramas el viento
apacible columpia,
y donde arrullos tiernos

las palomas exhalan,
gratamente me duermo.
Suele correr a veces
un airecillo fresco,
suele llegar la noche
y retumbar el trueno,
mas, como no me llamen,
yo nunca me despierto.

Y uno de Ibn-Zaydun, dirigido a Wallada:

Cuando en el centro del alma
te hablo de amor, vida mía,
el corazón me destrozan
los recuerdos de mi dicha.
Desde que ausente te lloro
mis noches pasan sombrías,
porque nunca tu belleza
con su luz las ilumina.
El que de ti me apartasen
entonces yo no temía:
hoy juzgo al verte de nuevo
dulce y soñada mentira.

Finalmente otro de al-Mutamid, el desgraciado rey de Sevilla que acabó su vida prisionero y cargado de cadenas en Marruecos, y que ante una visita de su hijo Abu Hisan, al verle llorar, escribió:

¡Ay, cuánto he padecido!
¡Tened piedad de mí, rudas cadenas!
El peso me ha rendido.
Los fuertes eslabones me han herido,
consumiendo la sangre de mis venas.
Mi Abu Hisan, el corazón llagado
y el noble rostro en lágrimas bañado,
este tormento mira.
Tened también piedad del joven bello,

que no doble al dolor su erguido cuello;
que el destino, en su ira,
no le obligue a que llore
y de vosotras compasión implore.
Mover en fin vuestra piedad debían
sus hermanas pequeñas, que en el seno
maternal con la leche ya bebían
del infortunio el áspero veneno.
Una en continuas lágrimas se anega,
cuyo fervor la ciega;
otra fecundo pecho busca en vano
con los hambrientos labios y la mano.

Como vemos, en este caso la versión de Valera está escrita en liras, con rimas consonantes. En conjunto, el tono de Valera no está lejos del del duque de Rivas, a quien acompañó en su primer destino diplomatico, aunque también podríamos encontrarle similitudes con Espronceda, tan popular en su época.

Y ya si hablamos de poesía española del siglo XX en cualquiera de sus variantes –la traducción en este caso– el primer nombre que hay que destacar es el de Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva, 1881-Puerto Rico, 1958), que se adelantó a todos en casi todo y que, por su dedicación a la poesía a tiempo completo, no dejó aspecto ninguno de ésta fuera de sus preocupaciones y actividades. Se sabe que en su infancia, en el colegio de los jesuitas del Puerto de Santa María, tradujo como ejercicios escolares a poetas como Millevoye, Musset, Hugo, Gautier o Lamartine, pero las primeras versiones suyas conocidas son las que realizó en Sevilla a partir de 1896 (tenía 15 años) de poetas «rejionales», como él los llama, es decir, gallegos. En un reciente libro, *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, preparado por Soledad González Ródenas (Círculo de lectores, Barcelona, 2006), se pueden leer algunas de esas versiones de Rosalía de Castro y Curros Enríquez, junto a otras de Ibsen, Verlaine, Rémy de Gourmont, Anatole France, Moréas, Samain, Pierre Louÿs, Régnier, una de Leopardi y dos de poetas orientales, al parecer japoneses, todas ellas traducidas del francés y fechadas entre 1907 y 1912.

Su amistad con una norteamericana, que había estado casada con un español, Luisa Grimm de Muriedas, lo hace acercarse al idioma inglés, que a partir de 1913, cuando conoce a Zenobia Camprubí, que lo dominaba, se convertirá en su idioma de recepción y de acercamiento a la poesía universal. La ayuda de Zenobia fue fundamental, y muchas, si no todas las traducciones del inglés realizadas por Juan Ramón las hizo basándose en versiones literales, en prosa, que le pasaba Zenobia, o en ocasiones otros amigos, y que él luego trabajaba y procuraba encajar en versos. De hecho, en el libro ya citado alternan los poemas versionados por Juan Ramón con otros aún en prosa, que sin duda no tuvo tiempo, oportunidad o ganas de reelaborar y que podemos atribuir a su mujer. Las traducciones más famosas, firmadas por los dos, fueron las del poeta bengalí Rabindranath Tagore, premio Nobel en 1913, a cuya paternidad Juan Ramón acabó renunciando, y así figuran en las últimas ediciones firmadas únicamente por Zenobia Camprubí de Jiménez.

Respecto a sus conocimientos lingüísticos, escribió con sinceridad: «Yo nunca he sido listo en lenguas estranjeras. Las he leído, no hablado. En estas traducciones me ha ayudado mi mujer, en otras amigos como A[lberto] J[iménez] F[raud] o estranjeros.»

Hombre de mil proyectos, Juan Ramón siempre tuvo la intención de incluir sus versiones de poetas extranjeros en el conjunto de su obra, y pensó a lo largo de los años en títulos diversos como *El jirasol y la espada, Otros, traducciones y paráfrasis*, *Traducción* a secas, o *Música de otros*, que es el que han escogido para esta reciente edición recopilatoria.

A los autores ya citados, sólo hay que añadir en años posteriores unos pocos poemas en lengua diferente del inglés, uno de Mallarmé y otro de Baudelaire, del francés, y uno de Goethe y otro de Stefan George, del alemán. Los demás, fueron todos de lengua inglesa, y son varias decenas los autores traducidos, entre los que se encuentran los más importantes, desde Shakespeare, Blake, Shelley, Poe o Whitman, entre los clásicos, a Emily Dickinson, Pound, Eliot, Frost, D. H. Lawrence o Yeats entre los contemporáneos, siendo los más traducidos por él –o por ellos– el irlandés Yeats y Shakespeare, del que se conservan borradores de los primeros 35 sonetos, versiones literales que sin duda realizó

Zenobia y que el poeta no tuvo la oportunidad de pulir. Al ser los 35 primeros, nos indican la probable intención de traducir los 154, proyecto que las circunstancias frustarían, como tantos del genial moguereño.

En su juventud, escribe respecto a la técnica de la traducción: «Creo imposible conservar la expresión exacta, el ritmo exacto, la rima equivalente, la emoción. Prefiero dar a un lado el texto original en donde pueda estudiarse el metro, el ritmo, la rima y al otro la versión exacta en prosa.» Y en uno de sus aforismos, afirma: «Al traducir, lo que hay que conservar es el acento. Todo caerá en el acento como en una tromba.» Y precisando este concepto, afirmó: «...es lo que la gente del pueblo llama 'dejo', o sea un 'sonido' propio, peculiarísimo, que una vez usado por un poeta nadie que vuelva a usarlo podrá hacer desaparecer; viene a ser algo como una música interior, personalísima, que el verdadero poeta comunica a su verso.»

Ya en su madurez, como tantos poetas que alcanzan la maestría, a lo que tiende es a asimilar los versos ajenos y a hacerlos suyos, a apropiárselos y, en vez de traducirlos con las inevitables deficiencias, transformarlos en poesía re-creada y asumida como propia. Y lo escribe en un borrador: «Únicamente debe traducirse cuando lo que uno lee de otro le sea tan íntimo, tan propio a uno, que se conmuevan las flores del abismo de nuestra alma; que lamentemos que no sea aquello espresión nuestra. Entonces le damos –debemos darle– forma propia en nuestra lengua, para que sea aquello un poco de uno. En este sentido –el único– la traducción siempre es un robo.»

Veamos, finalmente, algunas traducciones de Juan Ramón, dos de la primera época, del francés, una de Verlaine y otra de Anatole France, y dos de la segunda, una de Emily Dickinson y otra de Ezra Pound, dos autores a los que él fue el primero en verter a nuestro idioma:

De Paul Verlaine,

Mandolina

Los que dan las serenatas
y las bellas que los oigan

cambian su insulso decir
bajo las cantantes frondas.

Está Tirsis, está Aminta,
está Clitandro sin hora,
y Damis que a una cruel
tal verso tierno coloca.

Sus chaquetillas de seda,
sus largas faldas de cola,
su elegancia, su alegría,
sus blandas y azules sombras,

torbellinan en el éxtasis
de una luna gris y rosa.
Y la mandolina charla
en la brisa temblorosa.

De Anatole France,

Ante una firma de María Estuardo

Esta reliquia exhala un olor de elejía;
pues la reina de Escocia, cuyo labio galano
daba un beso a Ronsard y otro al misal romano,
puso algo en ella de la majia que tenía.

Cuando la reina, con su frágil enerjía,
firmó *María* al pie del pergamino anciano,
la hoja feliz se puso tibia bajo la mano
que azulaba una sangre brava para la orjía.

Maravillosos dedos de mujer han estado
aquí, con el perfume del rizo acariciado
en el orgullo real de un sangrante adulterio.

Yo torno a hallar la esencia y la luz rosa de estos
dedos reales, hoy mudos, descompuestos,
flores tal vez de algún tranquilo cementerio.

De Emily Dickinson:

Dos Puestas de Sol te mando.
(El Día y yo competíamos;
hice dos y unas estrellas,
mientras él hacía una.)

La Suya es más grande. –Pero
como Yo dije a alguien,
las Mías están mejor
para llevarlas a mano–.

(*Con unas vistosas flores.*)

(No se comprende por qué el sexto verso obliga a la sinalefa cuando una traducción literal la evitaría, ya que en el original se dice «But, as I was saying to a friend», que quedaría en español, suprimiendo el «Pero», que pasa al verso anterior: «como yo dije a un amigo» o «como le dije a un amigo».)

La otra, un fragmento del «Canto XVII» de Ezra Pound, con curiosas interpolaciones de J.R.J.:

Qué sencillo y liso es lo bello. Y qué bizantinismo innecesario el del «Canto» de Ezra Pound que leímos anoche. Empieza bien: «Mientras que de mis dedos estallan las enredaderas –y las abejas cargadas de polen – trajinan pesadamente en sus brotes – chirr, chirr, chirr, rrikk, con su bordoneo – y los pájaros dormilones en la rama...» Pero luego: –«¡Zagreus! ¡Io Zagreus!– con el primer pálido claror del cielo –y las ciudades puestas en sus montes– y la diosa de las bellas rodillas – andando por allí, con el robledal detrás de ella, – la verde pendiente con los dogos blancos – saltando en torno a ella; – y de allí, abajo, a la boca del riachuelo, hasta el anochecer – agua llana ante mí – y los árboles creciendo en el agua, – troncos de mármol saliendo de la quietud – más allá de los palacios – en la quietud – la luz ahora, no del sol – Chrysoprasia – y el agua verde clara y azul clara, – allá, hasta las grandes peñas de ámbar, – y entre ellas – la cueva de Nerea – como una gran concha curva...» etc.

Tal es la curiosa y crítica traducción-comentario que hace Juan Ramón de su coetáneo Pound.

Se atribuyen a los hermanos Machado una serie de traducciones de poetas franceses aparecidas en los números 2, 4 y 5 de la revista *Electra*, en 1901, firmadas con el seudónimo de «Géminis», pero su principal aportación fue la versión que en 1908 (se supone, pues no lleva fecha) publicó, firmada por Manuel Machado (Sevilla, 29.8.1874–Madrid, 19.1.1947), la madrileña Editorial Fernando Fe, de un libro de Paul Verlaine titulado *Fiestas galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. Parábolas. Otras poesías.* Aunque el título destaca las *Fiestas galantes* y por ello puede dar lugar a equívocos, se trata de una antología del poeta francés que sigue en lo esencial la que con el título de *Choix de Poésies* publicó en París en 1891 François Copée, aunque no coincida exactamente con ella.

El primer poema de Verlaine del que se tenga noticia traducido al castellano lo fue por Emilia Pardo Bazán en 1890 (el «Colloque sentimental» de *Fêtes galantes*), y fueron bastantes los poemas sueltos aparecidos en revistas a principios de siglo, pero el libro de 1908 supuso el desembarco de un poeta francés fallecido hacía poco (lo hizo en 1896) que influyó decisivamente en el modernismo de nuestro país, y muy en particular en su traductor, Manuel Machado. Éste llegó a París a trabajar como traductor para la casa Garnier (tradujo varias obras en prosa) en 1899, y Verlaine, que no gozó de un gran reconocimiento en vida, sí lo recibió tras su muerte, con lo que la llegada de los Machado (Manuel primero, luego Antonio) a París, coincidió con su triunfo póstumo y los llevó a leerlo y a asimilar sus lecciones, sobre todo aquella poética, «*de la musique avant toute chose*», tan patente en los versos de Manuel.

De todas formas, su libro de Verlaine es algo extraño, porque de entrada incorpora ocho poemas de *Sagesse* de los que Machado dice: «Esta admirable traducción es de mi amigo el poeta Antonio de Zayas. La hallo tan justa, tan exacta y tan verlainiana, que me releva de hacer otra»; y luego, según un artículo de Rafael Alarcón Sierra publicado en 1993 en la revista *Voz y Letra*, José María Zugazaga, que fue amigo y secretario de Manuel Machado, atribuiría la traducción de todos los poemas del libro, excepto

seis, a un francés llamado Paul Fornovi, del que por otra parte nada sabemos. Los interesados en el tema pueden consultar la excelente Presentación de Miguel D'Ors a la reciente reedición de este libro (Sevilla, Renacimiento, MMVII).

Para su versión de Verlaine, poeta difícil de traducir por la musicalidad de su verso, Manuel Machado elige en la mayor parte de los casos una modalidad extraña, nada habitual en los libros de poesía, que es transcribir los versos traducidos como si fueran en prosa, es decir, en párrafos continuados, aunque separados entre sí por guiones. El efecto final es similar a la prosa poética, y al menos no reinventa los versos verlenianos como harían en los años veinte del pasado siglo unas inacabadas *Obras completas* «traducidas en verso» por poetas menores como Emilio Carrere o Fernández Ardavín.

Escuchemos cómo suenan un par de los seis poemas de los que tenemos la plena seguridad de que fueron traducidos por Manuel Machado. En primer lugar un soneto, del que nos dice una «Nota del traductor»: «De este divino soneto se han hecho en castellano muchas traducciones libres, y más o menos en verso. Fiel a mi sistema de traducir lo menos posible al intraducible Lelian, yo doy mi versión literal. Pero remito a los lectores a las de Jiménez, Valencia, Navarro Ledesma y Antonio de Zayas, que merecen ser leídas.»

MI SUEÑO FAMILIAR

Tengo a menudo el sueño extraño y penetrante, – de una desconocida a quien amo y que me ama – y que no es siempre ni la misma del todo – ni por completo otra y me ama y me comprende.

Porque ella me comprende, y mi corazón, transparente – para ella sola ¡ay! deja de ser un problema – para ella sola, y la mador de mi frente pálida – sólo ella sabe refrescarla llorando.

¿Es morena, rubia o roja? Lo ignoro. – ¿Su nombre? Recuerdo que es dulce y sonoro – como el de las amadas que desterró la vida.

Su mirada es semejante al mirar de las estatuas – y su voz lejana y tranquila y grave, tiene – la inflexión de las voces queridas que han callado.

(*mador*, palabra rara, traduce la francesa *moiteur*, y significa «humedad ligera que cubre la piel sin llegar a ser sudor».

SOLES PONIENTES

Un albor débil – vierte en los campos – la melancolía – de los soles ponientes. – La melancolía – mece en dulces cantos – mi alma que se olvida – al sol poniente. – Y sueños extraños – como soles – ponientes en la playa – fantasmas bermejos – desfilan sin tregua – desfilan semejantes – a grandes soles – ponientes en las playas.

Manuel Machado realizó más adelante esporádicamente alguna otra traducción de poemas sueltos publicados en revistas, pero lo que hay que destacar de él es que asimiló e hizo suya en castellano la musical poética francesa de Verlaine. Porque será en su propia poesía donde el influjo de éste aparecerá de forma más clara, por ejemplo en *Caprichos*, libro escrito entre 1900 y 1905:

El viento

De violines
fugitivos
ecos llegan...
Bandolines
ahora son.
... Y perfume
de jazmines,
y una risa...
Es el viento
quien lo trae...
Goce sumo,
pasa, cae...

Como humo
se desvae...
Pensamiento
... ¡y es el viento!

Pierrot y Arlequín

Pierrot y Arlequín,
mirándose sin
rencores,
después de cenar,
pusiéronse a hablar
de amores.
Y dijo Pierrot;
–¿Qué buscas tú?
–¿Yo?...
¡Placeres!
–Entonces, no más
disputas por las
mujeres.
Y sepa yo, al fin,
tu novia, Arlequín...
–Ninguna.
Mas dime, a tu vez,
la tuya.
–¡Pardiez!...
¡La Luna!

(Respecto a este poema, Unamuno, en el prólogo que escribió para las *Poesías escogidas* de Manuel (Barcelona, Maucci, s.a. [1907]), criticaría, en lo que él llama «una...*catedraticada*», «una innovación de técnica que se han traído unos cuantos versificadores y que es un disparate, un atentado a la prosodia castellana». Se refiere al error de la gramática de la Real Academia Española en la que se afirma «que todas las palabras tienen acento y que todos los monosílabos son agudos». «Pues no –replica don Miguel–, «en castellano hay palabras átonas, sin acento, unas porque se unen, al pronunciarlas, con la precedente, y las llamamos enclíticas [...] y

otras que se apoyan al pronunciarlas, en la palabra siguiente, y las llamamos proclíticas [...] De donde resulta que no puede rimarse

Pierrot y Arlequín
mirándose sin
rencores

no violentando la prosodia castellana porque decimos sinrencores todo junto y bajo un solo acento tónico.»)

Además de esos primeros tanteos de poemas traducidos al alimón con su hermano, Antonio Machado (Sevilla, 26.7.1875-Collioure, 22.2.1939) traduce en 1902, en colaboración con Manuel y con Francisco Villaespesa una obra teatral en verso, el famoso *Hernani* de Victor Hugo (se publicó más tarde en «La Farsa», Madrid, 1924, y se representó –o se volvió a representar– en 1926).

Muchos años después, en «De un cancionero apócrifo», escrito entre 1923 y 1936, intenta traducir un soneto de Shakespeare, el CXXXVIII, que empieza así: «*When my love swears that she is made of truth*». Lo copia en sus borradores en inglés, así como una versión francesa de Ch. M. Garnier, y hace hasta tres intentos de traducción, quedándose finalmente con ésta, que atribuye a un apócrifo «Adrián Macizo»:

«Traducción de Shakespeare»

Mi vida, ¡cuánto te quiero!
dijo mi amada, y mentía.
Yo también mentí: te creo.
Te creo, dije, pensando:
así me tendrá por niño.
Mas ella sabe mis años.
Si dos mentirosos hablan
ya es la mentira inocente:
Se mienten, mas no se engañan.
Pero los labios que besan
son de mentira tan dulce...
Mintamos a boca llena.

Y en una nota final añade: «No es esto exactamente lo que dice Shakesperare; pero léase atentamente el soneto y se verá que es esto lo que debiera decir». Para poder verificar lo acertado de esta afirmación, traemos aquí la versión de este soneto firmada por Gustavo Falaquera (Madrid, Hiperión, 1993):

Cuando mi amor me jura que está hecha de verdades,
yo la creo, aunque estoy seguro de que miente,
para que ella me crea un joven inexperto
que ignora las argucias y las trampas del mundo.

Así, creyendo en vano que ella me cree joven,
aunque sabe pasados ya mis mejores días,
simplemente doy crédito a su lengua engañosa;
se suprime la simple verdad por ambas partes.

Pero ¿por qué no dice ella que está mintiendo?
Y yo, ¿por qué no digo que soy un hombre viejo?
Sienta bien al amor simular confianza,
y al amor no le gusta que le cuenten los años.

Por eso miento y yazgo con ella, ella conmigo,
y adulan nuestras culpas nuestras propias mentiras.

Si comparamos ambas versiones, admiraremos la capacidad de síntesis machadiana que en sólo doce octosílabos logra quintaesenciar lo que Shakespeare escribe en catorce pentámetros yámbicos y Falaquera en otros tantos alejandrinos, diciendo efectivamente, en resumen, lo mismo.

De Miguel de Unamuno (Bilbao, 29.9.1864–Salamanca, 31.12.1936) se publicaron traducciones de varias obras científicas y filosóficas, pero ciñéndonos a nuestro tema, el de la traducción poética, podemos reseñar que en sus *Poesías*, publicadas en Bilbao en 1907 (Imprenta y encuadernación de José Rojas), incluye al final, entre las págs. 307-353, «Sobre el monte Mario» de Carducci, «La Retama» de Leopardi (12 págs.), «Reflexiones al tener que dejar un lugar de retiro» de S. T. Coleridge, «La vaca ciega» de

Maragall y «Miramar» de Carducci. Reproducimos aquí la del catalán:

La vaca ciega

En los troncos topando de cabeza,
hacia el agua avanzando vagarosa
del todo sola va la vaca. Es ciega.
De una pedrada harto certera un ojo
le ha deshecho el boyero y en el otro
se le ha puesto una tela: es vaca ciega.
Va a abrevarse a la fuente a que solía
mas no, cual otras veces, con firmeza,
ni con sus compañeras, sino sola.
Sus hermanas por lomas y encañadas
por silencio de prados y riberas
hacen sonar la esquila mientras pastan
yerba fresca al azar, ella caería.
Topa de morro en la gastada pila,
afrentada se arredra, pero torna,
dobla la frente al agua, y bebe en calma.
Poco y casi sin sed; después levanta
al cielo, enorme, la testud cornuda
con gesto de tragedia, parpadea
sobre las muertas niñas y se vuelve
bajo el ardiente sol de lumbre huérfana,
por sendas que no olvida vacilando,
blandiendo en languidez la larga cola.

Otro ejemplo, no de traducción sino de adaptación o asimilación, lo encontramos comparando un famoso poema de Heine con otro de Unamuno incluido en su *Cancionero*, de publicación póstuma:

Heine:

Un abeto se eleva solitario
en el norte en una árida cumbre

y dormita; con una blanca manta
los hielos y la nieve lo recubren.

En sueños está viendo una palmera
que en las lejanas tierras del oriente,
sufriendo está en silencio, solitaria,
en lo alto de un peñón de roca ardiente.

Intermezzo lírico, XXXIII, (trad. J. M.)

Unamuno:

Durium-Duero-Douro

En su Foz Oporto sueña
con el Urbión altanero;
Soria, en su sobremeseta,
con la mar toda sendero.

Cancionero, 271 (12.7.28-21.4.30)

Otro autor del 98, don Ramón María del Valle-Inclán (Villanueva de Arosa 1866–Santiago de Compostela 1936), incorpora también a su poesía tonos verlenianos, aunque como traductor sólo consta que lo fuera de obras en prosa, como *La reliquia*, *El crimen del padre Amaro* y *El primo Basilio*, del portugués Eça de Queiroz; *La condesa de Romaní*, de Alejandro Dumas; *Las chicas del amigo Lefèvre* de Paul Alexis, del francés; y *Flor de pasión* de Matilde Serao, del italiano.

Y nos adentramos ya en la Generación del 27, ordenando a sus componentes cronológicamente en función del año en el que nos consta se publicaron las primeras traducciones de cada uno de ellos. Es muy reciente la edición del libro de Francisco Javier Díez de Revenga *Las traducciones del 27. Estudio y antología* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, septiembre 2007), indispensable para quien quiera acercarse a este tema, y lo hemos utilizado con profusión, aunque completándolo con aportaciones propias en los pocos casos en que nos ha parecido necesario hacerlo.

Empezaremos por Pedro Salinas (Madrid, 27.11.1891–Boston, 4.12.1951). Salinas sólo realizó, que sepamos, algunas traducciones de poemas franceses en la antología *La poesía francesa moderna*, preparada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún (Madrid, Renacimiento, 1913). Traduce en ella poemas de Albert Samain, Henri de Régnier, Charles Guérin, Léo Largnier y Émile Despax. Pueden encontrarse estas versiones en sus *Poesías completas*, a partir de la edición de Barral Editores (Barcelona, 1971). Son traducciones rimadas. Un ejemplo:

Albert Samain, *Myrtilo y Palemona*

Myrtilo y Palemona, los niños preferidos
por los pastores, juegan en los prados floridos
y ante sus correrías y ante sus arrebatos
huye toda la fila solemne de los patos.
Como gana Myrtilo el laurel en el juego,
a Palemona estrecha en sus brazos de fuego.
Pero tiembla al sentir tras la tela escondidas
palpitar unas cálidas formas desconocidas.
Y como un dulce fruto entre sus dedos rudos
brotan bellos y núbiles los dos senos desnudos.
Cesa el juego; su pecho un gran misterio siente
y acaricia, acaricia los senos dulcemente.

Posteriormente, Salinas tradujo, ya en prosa, los dos primeros tomos y parte del tercero de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (1920-1922-1931), y algún poema de Jules Supervielle en el libro *Bosque sin horas*, de elaboración colectiva, en 1932, del que luego hablaremos.

Gerardo Diego (Santander 1896–Madrid 1987) publicó en 1960 en la madrileña editorial Ágora un libro titulado *Tántalo. Versiones poéticas (1919-1959)*. Más tarde, en sus *Poesías completas*, que el poeta dejó preparadas y que aparecieron tras su muerte, en 1989, se recogieron otras traducciones posteriores, que llegaban hasta el año 75.

Gerardo tradujo de siete idiomas: italiano (Petrarca, Rebora, Sbarbaro), francés (Valéry, Claudel, Supervielle, Vandercammen

y, sobre todo, su amigo el bilbaino Juan Larrea, al que le dio por pasarse al francés como lengua poética), inglés (sonetos de *El peregrino apasionado*), alemán («Leda», un soneto de Rilke), portugués (Pessoa, Eugénio de Castro, Virginia Victorino y Carlos Queiroz), gallego (Rosalía) y catalán (Verdaguer y Carner).

Y escribió interesantes reflexiones sobre la labor del traductor. Por ejemplo ésta: «La tentación tantálica suele acometer a los poetas en su primera juventud [recordemos que puso el título de *Tántalo* a sus traducciones], porque supone una entrada a los misterios de la técnica poética y a la conquista estrófica y versificadora, con cuyo ejercicio se puede progresar en la poesía cuando no hay inspiración directa creadora. Otro tanto le sucede al poeta en sus últimas etapas si al creador le asalta la fatiga inventora, a cambio de una mayor conciencia y experiencia. En cualquiera de las dos hipótesis, no será auténtico traductor si no logra ser a la vez dos poetas, el mismo y el diferente. Dos que sean uno solo. He aquí la nobleza del oficio en su más alta y ardua dignidad vencedora.»

Respecto a la variedad de lenguas de las que se ha atrevido a traducir, como muchos otros poetas, confiesa: «No presumo de conocer bien ningún idioma, ni siquiera el castellano. Sin embargo, me he atrevido a lo largo de mi vida a intentar versiones poéticas de hasta siete lenguas distintas, ayudándome en los casos en que mi conocimiento era más imperfecto, de otras versiones preexistentes a lenguas mejor conocidas por mí, y asegurándome con consultas de mi trabajo a personas que dominasen esas lenguas y que a la vez tuviesen sensibilidad de poetas.»

Y finalmente, explicando la elección de su título: «El título Tántalo me parece expresivo del suplicio de la traducción de poesía en verso. Parece que vamos a tocar con las manos, que ya está apresada, que ya está, y resulta que se nos aleja y nos burla... La dificultad es más tantálica cuanto la lengua sea más próxima. El gallego o el portugués torturan más que el francés o que el italiano, y cuando ya se sale del círculo de las lenguas romances, el camino es completamente inverso.»

Veamos algunos ejemplos de la labor traductora de Gerardo Diego.

El soneto CXXIII de Petrarca, manteniendo las rimas:

Cuando el lugar preciso, el vivo instante
en que a mí mismo me perdí, y el nudo
con que Amor de su mano atarme pudo
se me presentan en visión punzante,

todo yo soy ardor centelleante
y de suaves espíritus el mudo
vuelo escucho y aliento en su desnudo
respirar. De ellos sólo vivo, errante.

Aquel Sol que a mis ojos solo esplende
prende sus vagos rayos en mi yesca
cual si la tarde aún fuera la mañana.

Y tal de lejos con su luz me enciende
que la memoria mía siempre fresca
aquella única hora me devana.

La estrofa inicial de *El cementerio marino* de Valéry, traducido también en verso medido y rimado, y conservando el mismo modelo estrófico del poeta francés:

Este techo –palomas y caminos–
entre tumbas palpita y entre pinos
Filo del mediodía, arde la amarga
mar, la mar, siempre recién renacida.
¡Premio al pensar: cómo después mi vida
calma en los dioses su mirada larga!

Y un poema de Clemente María Rebora (1885-1957) como homenaje personal mío a este autor, tan poco conocido en España, ya que tengo el honor de haber recibido hace un par de años en Melegnano, junto a Milán, el premio de poesía que lleva su nombre.

Campana de Lombardía

Campana de Lombardía,
voz tan suya, voz tan mía,
voces voces que yo oía
y no dan melancolía.
No sé qué cosa sería,
si callando o resonando
viene confianza hacia el cielo
de curar el desconsuelo,
si en el pecho hay melodía
que pregunta y que responde.
Si en panojas la armonía
esplendiendo son a son
transfúndese en granazón,
voz a voz, voces que oía
y no dan melancolía.

Dámaso Alonso (Madrid 1898–1990). Su primera traducción, en prosa, es la de *El artista adolescente (Retrato)* de James Joyce (traducción de *A Portrait of the Artist as a Young Man* firmada como Alfonso Donado). Madrid, Biblioteca Nueva, 1926, que ha sido reeditada después en numerosas ocasiones. También fue de un libro en prosa su segunda traducción conocida, la biografía de *María Antonieta* por Hilaire Belloc, publicada en 1933. Pero al final de su vida, en 1989, su mujer, Eulalia Galvarriato publicó en Málaga, en las Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, con una Nota de Ángel Caffarena, su *Versión castellana de un poema de Hugo von Hofmannstahl* fechada en 1922 y encontrada entre las páginas del libro que contenía los *Poemas* (*Gedichte*) del poeta austriaco. Ahí explica Eulalia que Dámaso le decía muchos veces: «Nadie se ha dado cuenta de que quien me ha influido a mí, ha sido Hofmannstahl». Es una prueba de que Dámaso traducía poemas desde muy temprano, aunque no los publicara.

Pero hay que esperar a 1946 para encontrar versiones poéticas suyas publicadas, de las que las primeras son dos textos de T. S. Eliot incluidos en un librito de *Poemas* de ese autor publicado en

Anterior


Inicio

Siguiente

la colección Adonáis con versiones, además de las suyas, de Panero, Muñoz Rojas y José Luis Cano. Dámaso traduce «La figlia che piange» y «El viaje de los Reyes Magos».

Un par de años después aparecen sus versiones de «Seis poemas de Hopkins» que da a luz en un *Homenaje a Walter Starkie* publicado por José Janés en Barcelona en 1948. Unos meses después, sus versiones se reeditan en México en un librito que a mí me regaló Carmen Muñoz, la mujer de Rafael Dieste, y que reza así:

Seis poemas de Hopkins, *traducidos por Dámaso Alonso.* Monterrey (México), Colección Camelina [Impresora del Norte, S. A.], enero de 1949.

Gerard Manley Hopkins (1844–1898) fue un poeta victoriano inglés que se convirtió al catolicismo e ingresó en la Compañía de Jesús. Su poesía se publicó póstumamente en 1918 y tardó en abrirse camino (hasta 1930, pasados doce años, no se hizo la segunda edición), pero acabó convirtiéndose en un antecedente ineludible de la mejor poesía británica del siglo xx, con Eliot a la cabeza.

Dámaso Alonso informa en su interesantísimo «Preliminar»: «En España fue José Antonio Muñoz Rojas quien en 1936 publicó (en la revista *Cruz y Raya*) las primeras traducciones de Hopkins, que yo entonces no pude leer. Y el mismo Muñoz Rojas ha sido quien muchos años más tarde me ha puesto en contacto con su poesía, con este mundo de belleza y pasión, que cada vez me absorbe más.» Y en una nota final añade: «Muñoz Rojas tradujo los poemas 40, 45 y 37 de la edición inglesa... Del número 40 (*Consolación de la Carroña*) se da aquí una nueva versión. En ella he utilizado algunas expresiones –insustituibles– de la de Muñoz Rojas. En la antología de poesía inglesa, publicada por M. Manent con el título de *Románticos y Victorianos*, Barcelona, 1945 –libro admirable– hay dos bellas traducciones de los poemas de Hopkins, número 2 y 9. Leopoldo Panero, gran poeta y conocedor de Hopkins, ha traducido el número 20 (*Duns Scotu's Oxford*). Según su empecatada costumbre tardará aún varios años en publicarla. He oído decir que se han publicado también traducciones de Hopkins en Hispanoamérica.»

Y respecto a su labor y a la complejidad del sistema poético de Hopkins, da muchas y precisas explicaciones, y acaba resumien-

do: «Quizá nunca traductor alguno estuvo tan convencido como yo del propio fracaso, sintió tal necesidad de confesar su traición, el alcance y los motivos de su traición… Las dificultades de la traducción de Hopkins son insuperables.» Y más adelante: «Hopkins es desmesuradamente difícil. Piense el lector español (aunque la comparación es imperfecta) en un Góngora con la hondura espiritual de San Juan de la Cruz, o bien en un San Juan de la Cruz que hubiera escrito con las complejidades y rarezas de Góngora.»

Leamos uno de estos poemas traducidos por Dámaso:

Vítores en la Cosecha

Ahora acaba el verano;
con bárbara hermosura las hacinas se elevan
alrededor; arriba, muy arriba
¡qué andanzas de los vientos, y qué bello ese porte
de los sedeños sacos de las nubes!
¿Acaso alguna vez
torbellinos de harina, más salvajes,
más ondulados caprichosamente,
en moldes se fraguaron, fundieron entre el cielo?

Yo camino: levanto, yo levanto
el corazón, los ojos,
para –al fondo de toda la gloria de los cielos–
cosechar al Señor.
Ay, corazón, ay ojos, ¿qué miradas,
qué labios os han nunca respondido
con tal amor en rapto
y con esas respuestas tan reales, rotundas?

Las colgantes colinas azuladas
su hombro son, sostenedor del mundo,
lleno de majestad
–tal un enorme y fuerte caballo garañón,
dulce, muy dulcemente violeta–.
Esta hermmosura, toda esta hermosura
estaba aquí.

Sólo el contemplador faltaba.
Cuando una vez, por fin, los dos se juntan,
al corazón le nacen
unas alas valientes, cada vez más valientes,
y súbita le escapa,
oh, sí, casi le escapa la tierra bajo el pie.

Alonso ha hecho del poema 14 de Hopkins, «*Hurrahing in Harvest*», un gran poema en castellano, pero tengamos en cuenta su advertencia: «Hopkins, que en el original es un poeta tan difícil como Góngora o Mallarmé (aunque, de los tres, cada uno lo sea por causas distintas), en mis versiones resulta liso, bastante sencillo, casi diáfano. La impresión que recibe el lector es, pues, engañosa.»

En 1962, la Editorial Gredos, que él mismo dirigía, publicó una *Antología de poetas ingleses modernos* en la que, además de sus versiones de Hopkins, incluyó otras de Yeats y D. H. Lawrence, aunque, curiosamente, no las de Eliot. Reproduzco a continuación su versión de «*When you are old*», del irlandés William Butler Yeats, que a su vez es una recreación de un famoso soneto de Ronsard, y que Dámaso titula sencillamente «Poema»:

Cuando, el cabello gris, ya vieja, junto al fuego,
con sueño cabecees, entre tus manos toma
este libro. Despacio lee, y sueña aquel dulce
mirar que hubo en tus ojos, y su profunda sombra,

y cuántos tus alegres días de gracia amaron
y tu hermosura: amores, ya falsos o ya hondos.
Pero la peregrina que era tu alma uno
solo la amó, y las penas en tu cambiante rostro.

E inclinada la frente hacia las rojas brasas,
murmura, un poco triste, cómo el amor huyó,
y ascendiendo a las altas montañas a ocultarse
entre una multitud de estrellas se escondió.

Con gran maestría, Dámaso convierte el texto de Yeats en un poema en alejandrinos castellanos con rimas en los versos pares, asonantes en los dos primeros cuartetos y consonantes en el tercero, y una envidiable fluidez.

Finalmente, también en la década de los 60, Dámaso Alonso publica en Madrid, en la *Revista de Cultura Brasileña* que editaban los servicios culturales de la embajada de Brasil en España y dirigía Ángel Crespo, versiones de poetas brasileños contemporáneos firmadas al alimón por los dos, Alonso y Crespo.

No tengo constancia del año en que se publican las primeras traducciones de Jorge Guillén (Valladolid 1893–Málaga 1984), el poeta de su generación que más y de manera más variada tradujo. La referencia más antigua que he encontrado es la de unos poemas de Paul Valéry, en la revista murciana *Verso y prosa*, justamente el año 1927.

Guillén no sólo tradujo, sino que en muchos casos se apropió de los poemas ajenos, o los utilizó como motivo de homenaje, de manera que, cuando reunió su obra completa en los cinco volúmenes de *Aire nuestro*, el tercero, titulado *Homenajes*, mezcla poemas propios, versiones, traducciones propiamente dichas, «imitaciones», lo que él llama «reunión de vidas», en donde está presente prácticamente la poesía universal, desde el «Génesis», Homero o Safo, pasando por Horacio o Lucrecio, las cantigas galaico-portuguesas, Po Chu-i o unas «Glicinas japonesas», y, naturalmente, Tasso, Shakespeare, Hölderlin, Leopardi, Rimbaud y muchos más, hasta contemporáneos como Yeats, Valéry, Rilke, Montale, Supervielle, Pessoa, Pound, Saint-John Perse y un larguísimo etcétera. Guillén no se considera estrictamente un traductor; las servidumbres que impone la exactitud le molestan, y a menudo las evita escribiendo un poema nuevo, basado en el del autor traducido pero distinto en buena parte de él. Otras veces, prueba ambos métodos, y llega a publicar, una junto a otra, las dos versiones, la más ligada al original y la más libre. Esto le permite recrear los poemas a su manera, dialogar con ellos, agruparlos con su propia obra, y por eso los incorpora precisamente a ella en este volumen central, el tercero, de su *Aire nuestro*.

Su traducción más conocida es sin duda la de *El cementerio marino* de Paul Valéry. El primer verso de este largo poema dice en francés: *Ce toit tranquille ou marchent des colombes*; es decir, literalmente, «Este techo tranquilo por donde caminan palomas». Guillén lo traduce como «Este techo, tranquilo de palomas», lo que le permite mantener la medida del verso pero a costa de decir algo distinto que el poeta francés. Este es su criterio, y a él se atiene en casi todos los casos. Veamos algunas de sus versiones.

En diálogo con los Evangelios, escribe, por ejemplo:

Leve, poco real, este camello
Pasará por el ojo de la aguja.

Y «al margen de Safo», apoderándose de su estrofa, llamada «sáfica»:

Ritmo a favor

Ya los pastores que el jacinto huellan,
Vuelven en paz con sencillez de oscuros.
Atis ya implora su secreto a Safo,
Noche lunada.

«Mis labios buscan el mejor abismo
Mientras las olas a las playas traen
Ecos y flecos del abismo ignoto
Que nos alienta.»

Noble estatura, la cabeza altiva,
Ímpetu brusco y lentitud de celo,
Tierna hasta el llanto, caprichosa, fuerte,
Ávida humilde.

Y remata el poema con una estrofa última dedicada «A Don Esteban Manuel de Villegas», poeta dieciochesco que utilizó esta misma estrofa en sus versos:

Dulce Villegas que al presente ritmo
Diste un acento de fervor con gracia:

Te restituyo tu joyel de músico.
¡Sáfico adónico!

Veamos un par de ejmplos de sus traducciones de autores contemporáneos. Primero «El silfo», un sonetillo de Valéry:

Ni visto ni oído.
Yo soy el aroma
Vivo y fallecido
Que en el viento asoma.

Ni visto ni oído.
¿Genio si no azar?
Apenas venido,
Nada hay que buscar.

¿Leído, sabido?
Error, las pesquisas
¡Ay! del más agudo.

Ni visto ni oído.
¡Un seno desnudo
Entre dos camisas!

Finalmente, «Motivo» de Ezra Pound:

Un viento leve oí. Buscándome venía
Por bosques sosegados.
Contemplé un viento leve. Buscándome venía
Por mares sosegados.

Entre follajes de terrenos foscos
Mi camino seguí.
Noche y día, por aguas silenciosas
Anduve errando
tras el viento leve.

Un traductor temprano, que realiza sus versiones en sus años de estudiante universitario, es Emilio Prados (Málaga, 4.3.1899-

México, D.F., 24.4.1962). Sin embargo, y a pesar de lo dilatado de su trayectoria, no conocemos otras traducciones posteriores suyas.

«Poesías orientales», en la revista *Ambos* (Málaga, 1923) es su primera publicación, que ha vuelto a ver la luz recientemente: *Poesías orientales* traducidas por Emilio Prados. Edición de Francisco Chica. Reeditadas por el Centro Cultural Generación del 27 (Málaga, 2005).

Estas poesías las tradujo Prados del alemán en Friburgo, siendo estudiante de filosofía, en 1922, con ayuda de José Antonio Rubio Sacristán, compañero de la Residencia de Estudiantes, que llevaba más tiempo que él en Alemania. El librito incluye:

Tres gacelas de Hafiz.

4 poemas japoneses: Ozi (s. vii); Fujiwara no Hirotsugu; desconocido, s. x; cortesana desconocida.

7 poemas chinos: Wan Tsi (s. iv); La Ksu Feng (s. iii; Li Tai Po (s. viii); Le Ly Kin, *Libro de los Ritos* (s. vii a. C.); Wan Tsou (s. xiv); Chang Wou Kien (1879); Wou Hao (s. vii).

Veamos una de las gacelas de Hafiz:

Joyas

Estas son las joyas de la Tierra:
una melodía, una copa de vino, una danza
de esbeltas adolescentes, un favor de la más deseada
y después un silencio, –sí, un silencio profundo.

De una «Cortesana desconocida»:

Mirando a la luna

Lejos de ti, miran mis amorosos ojos
a la noche estrellada.

¡Oh! Si la luna se convirtiera en espejo
en él podría contemplar tu rostro!

Pero ella sigue siendo Luna
y sólo sonríe al agua de mi fuente.

De Wou Hao:

Ngo gay ngy

Como la luna, en el cielo azul, yo estoy solo en mi cuarto. Apago la lámpara y lloro.

Lloro porque estás lejos de mí y porque nunca sabrás cuánto te amo.

También es importante la labor traductora de Luis Cernuda (Sevilla, 21.9.1902–México D.F., 5.11.1963).

Su primer trabajo en este sentido es: «El amor, la poesía» Seis poemas de *L'Amour, la poésie* de Paul Éluard. Los publica en Málaga, en el n.º 9 de *Litoral*, en junio de 1929.

Pocos años más tarde publica: Friedrich Hölderlin, «Poemas». Traducidos en colaboración con Hans Gebser. Madrid, *Cruz y Raya*, n.º 32, noviembre de 1935. Posteriormente estas versiones se publicaron en forma de libro: Hölderlin, *Poemas*. Versión y prólogo de Luis Cernuda (en portada: Versión española de Luis Cernuda y Hans Gebser). México D. F., Ed. Séneca, colección El Clavo Ardiendo, 1942. Hay una reedición facsímil en Sevilla, Ed. Renacimiento, 2002. Son 12 poemas; la mitad fueron publicados en el n.º 1 de *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana* (Madrid, enero 1974). Ese mismo año los recogió todos, con prólogo de Jenaro Talens, la colección Visor de poesía, que los ha reeditado en varias ocasiones. En la edición de su *Poesía completa* (Barcelona, Barral Editores, 1974) se recogen otras dos traducciones de Hölderlin, hasta entonces inéditas: «Sófocles (Epigrama)» y «Hastío de vida».

A Hölderlin lo habían traducido parcialmente con anterioridad Fernando Maristany (1883-?) en 1919 (tres poemas) y Manuel de Montoliu (1877-1961) en 1921 (veinte). (Ver Friedrich Hölderlin, *Poemas. Las primeras traducciones al castellano por Fernando*

Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921). Edición de Anacleto Ferrer. Texto bilingüe. Madrid, Hiperión, 2004).

En su prólogo a la reedición de 1974 escribe Talens: «Porque, en definitiva, no son poemas de Hölderlin peor o mejor vertidos lo que ahora leemos, sino poemas cernudianos. Es esta circunstancia la que los mantiene vivos hoy (es decir, revitalizables, apropiables), mientras textos críticos de esa misma época permanecen sólo en tanto material de archivo, válidos, cuando más, como testimonio de un momento que desapareció con ellos.»

Yo creo que Jenaro exagera no poco en sus afirmaciones, porque los poemas de Hölderlin son de Cernuda (y de Gebser) sólo en lo que toda traducción tiene del traductor, y por más que Cernuda se identifique en buena parte con el poeta suabo y con su reivindicación del mundo clásico, sus circunstancias son otras y sólo parcialmente pueden coincidir.

Leamos uno de estos poemas, el famoso «*Hälfte des Lebens*»:

Mitad de la vida

Con amarillas peras
y llena de rosas silvestres
asoma la tierra en el lago;
vosotros, cisnes benignos,
embebidos de besos
sumergís vuestra testa
en el agua sagrada y virgen.

¡Ay de mí! ¿Dónde buscar
durante el invierno las flores,
dónde el fulgor del sol
y las sombras del suelo?
Están los muros en pie
mudos y fríos, en el viento
rechinan las veletas.

(El último verso lo tradujeron Cernuda y Gebser primeramente como «restallan las banderas», siendo corregido por Cernuda en los años 50.)

Compárese con una reciente versión que yo mismo he hecho de este poema hace poco, a petición, precisamente, de Jenaro Talens, y el cotejo nos demostrará que, pese a las diferencias, no se trata de poemas de Cernuda o de Munárriz, sino de Hölderlin en ambos casos, como es obvio.

Mitad de la vida

Con amarillas peras
y repleto de rosas silvestres
desciende el terreno hacia el lago;
vosotros, cisnes propicios
y embriagados de besos,
hundís la cabeza
en el agua santamente sobria.

Ay de mí, ¿dónde hallaré, cuando
sea invierno, las flores, y dónde
el resplandor del sol
y las sombras de la tierra?
Los muros se alzan
sin habla y fríos, al viento
chirrían las veletas.

Más versiones cernudianas: en el número XVI de *Hora de España*, de abril de 1938, se publican «Dos sonetos» de William Wordsworth traducidos por Cernuda, nada más llegar a Londres, en colaboración con Stanley Richardson. Estos poemas, «El roble de Guernica» y «Cólera de un español altanero», proceden, según explica en una nota, «de la serie de sonetos *Poemas en defensa de la independencia y libertad nacionales* que el gran poeta inglés escribió en 1810».

En el número 10 de la revista *Romance*, publicado en México el 15 de junio de 1940, ven la luz «Tres poemas británicos» traducidos por Cernuda en Inglaterra, «El niño negro» de William Blake, «Oda el otoño» de John Keats y «Ephemera» de W. B. Yeats.

En 1953, la madrileña editorial Ínsula publica su versión de *Troilo y Crésida* de Shakespeare, una traducción comenzada en

Londres hacia 1946 y concluida en Mount Holyoke College en 1950. La traducción, según explica, la hace usando «un verso de medida variable, por lo general entre el endecasílabo y el alejandrino, que trata de sustituir a su manera el tono y acento dominante del verso original.» Y añade: «Es más que probable que no lo haya conseguido. Pero sí creo evidente en mi traducción el amor y la reverencia que me animaron y sostuvieron para llevarla a cabo.»

Finalmente, otros «Tres poemas ingleses» los publica, con unos breves comentarios, en su libro *Poesía y literatura* (Barcelona, Seix Barral, 1960), y llevan las fechas de 1955, 1956 y 1958. Se trata de «La definición de amor» de Andrew Marvell, «Una *Toccata* de Galuppi» de Robert Browning y «Bizancio» de W. B. Yeats.

A partir de su primer exilio a Inglaterra y de sus contactos y conocimiento de la lírica inglesa, ésta tiene una gran influencia en la poesía cernudiana, a la que incorpora, por ejemplo, a partir de Browning, el «monólogo dramático», que después tantos cultivadores ha tenido en la poesía española contemporánea, precisamente siguiendo el ejemplo de Cernuda.

Aunque no fuera poeta, sino un prestigioso arabista, no se puede dejar de incluir en este trabajo a Emilio García Gómez (Madrid, 4.6.1905 –Granada, 31.5.1995), contemporáneo de los poetas del 27 y que tuvo una notable influencia sobre algunos de ellos, en especial sobre Lorca, que en su *Diván del Tamarit* incorpora la «gacela» y la «casida» como formas estróficas a la poesía española. Por cierto, Federico es el único de los poetas del 27 del que no he encontrado ninguna traducción. Creo que no las hizo.

La primera obra de García Gómez como traductor fueron los famosos *Poemas arábigoandaluces*. publicados en Madrid por la Editorial Plutarco, en 1930 (el prólogo está fechado en «noviembre 1929»).

En versión directa del árabe, fueron empezados a traducir en El Cairo, durante su estancia como pensionado, el año 1928. Algunos de ellos fueron publicados en la *Revista de Occidente* en agosto del mismo año. Son 70 poemas divididos en tres apartados: «Poetas del Occidente, del Centro y del Oriente de Alandalus», más Prólogo, Nota y Apéndice.

Era la tercera publicación de la «Colección de autores contemporáneos» –Ediciones limitadas en papel de hilo (1000 ejemplares numerados)–. Las dos anteriores fueron *La amante* de Rafael Alberti y *El arte de birlibirloque* de José Bergamín.

Dice García Gómez en la «Nota inicial»: «La poesía árabe es la Cenicienta de los estudios orientales. En primer lugar, por su dificultad. La complejidad de los metros, la opulencia del léxico…, la riqueza de alusiones, el artificio de la máquina metafórica, *el boato gongorino,* las contorsiones del anagrama y del acróstico, el empleo del *tadmin* o intercalación de los versos de otros poetas, alejan por completo el lenguaje poético del habitual de la prosa.» (p. 33)

Y más adelante:

«En cuanto a traducciones y trabajos especialmente dedicados al tema (fuera de pequeñas monografías y de algunos versos incidentalmente estudiados con otro objeto), apenas tenemos más que la colección del conde de Noroña, *Poesías asiáticas* (1833), retraducida del inglés y del latín y pobre reflejo de la boga que la poesía oriental alcanzó en el Romanticismo, y los elegantes pastiches que sobre las traducciones alemanas de Schack compuso la diestra pluma de Valera, peinándolas a la moda neoclásica. Conocemos ya de Alandalus los historiadores, los filósofos, los teólogos, los juristas, hasta los matemáticos y los místicos. Nos quedan los poetas. Y el actual momento literario es el más propicio para comprenderlos, no –naturalmente– porque la lírica de nuestro tiempo tenga nada de común con esta poesía arqueológica, sino por el espíritu de comprensión que con ella ha venido a la esfera del arte.» (p. 34).

Veamos dos ejemplos de sus traducciones:

Del rey Almotámid de Sevilla (1069-1091)

Junto al río

¡Cuántas veces, junto a un recodo del río, pasé la noche en la deliciosa compañía de una doncella, cuyos brazaletes semejaban las curvas de la corriente!

Al quitarse el manto, descubría su talle, floreciente rama de sauce. ¡Qué bello abrirse del capullo para mostrar la flor!

Del poeta granadino Abdelaziz b. Habra, apodado El Monfátil (s. xi)

El lunar

En la mejilla de Ahmed hay un lunar que hechiza a todo hombre libre de amor:

Parece un jardín de rosas, cuyo jardinero es un abisinio.

De Manuel Altolaguirre (Málaga 1905–1959), las primeras versiones conocidas son las que hace del francés: prosas de Chateaubriand (*Atala, René, El último Abencerraje*) y Victor Hugo (*Los trabajadores del mar*); y poemas que publica en revistas, en 1931 y 1932, del poeta amigo Supervielle, recogidas en el libro colectivo ya citado y del que pronto hablaremos más en detalle. Luego, todas las versiones que haga serán del inglés, iniciadas a partir de 1933 con su traslado a Londres ese año, junto con su mujer Concha Méndez, con una beca de la Junta para Ampliación de Estudios. Allí publicará su famosa revista *1616, English & Spanish Poetry*, que une en la fecha de su título a Cervantes y Shakespeare en el año de su fallecimiento, y con ellos a las dos culturas y lenguas.

Altolaguirre publica en *1616* versiones de los poetas clásicos Shelley y Keats, y de los contemporáneos Eliot, Housman y Stanley Richardson. De vuelta a España en 1935, publica en *Cruz y Raya* un fragmento de *El paraíso perdido* de John Milton, que en 1943 fue recogido por Maurice Kelley en una publicación neoyorkina (John Milton, *Paradise Lost and Other Poemas*) y que recientemente ha sido reeditado en España (*Paradise Lost de John Milton, fragmento. Versión castellana de M. A.* Edición de Rafael Osuna. Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008). Posteriormente, en su exilio mexicano, completaría la versión del *Adonáis. Poema a la muerte de John Keats*, de Shelley, que se publicó en la colección Austral y se incorporaría, tras su muerte, a sus

Poesías completas editadas en México por el Fondo de Cultura Económica en 1960, con el mismo formato que *La realidad y el deseo* de Cernuda.

A Altolaguirre le gusta traducir convirtiendo el poema extranjero en poema español, dándole ritmo de versos propios. Su traducción del *Adonáis* es magistral. Leamos algunas de sus versiones:

De Shelley, «A la luna»:

Errática, sin amigas,
Entre estrellas de otra sangre,
¿Estás pálida de tanto
Ascender al firmamento,
De tanto mirar la Tierra?
Pareces un ojo triste
Que no ve nada que valga
La pena de ser constante.

La estrofa inicial del *Adonáis*:

Murió Adonáis y por su muerte lloro.
Llorad por él aunque el ardiente llanto
no deshaga la nieve que le cubre.
Y tú, su hora fatal, la que escogida
fue de los años para que él muriese,
despierta a tus oscuras compañeras,
muéstrales tu dolor y di: «Conmigo
murió Adonáis y mientras que el futuro
al pasado no olvide, su destino
y su fama serán eternamente
un eco y una luz para los hombres».

Y finalmente, «En Noviembre a medianoche» de Alfred E. Housman:

En Noviembre, a medianoche,
feria de los hombres muertos;

noche de miedo en el valle
y de furor en el cielo.

Gime el bosque deshojado
alrededor de las casas;
de muertos, a los mortales,
dedos en las puertas, llaman.

Son de manos que estreché
esos dedos indecisos;
el amigo falso duerme
y los abandona al frío.

Me levantaré a seguirles
por el viento, por la lluvia,
hasta el lecho de los mares,
al África y a la India.

Lo noche se hundió con toda
su pálida compañía.
Los gallos cantan al alba.
Los colores se avecinan.

Los vivos son los que viven.
Los muertos siempre están muertos.
Y yo iré con mis amigos
de cara a la luz del cielo.

También deben ser reseñadas sus traducciones en colaboración, como la de *El convidado de piedra* y el *Festín durante la peste*, de Pushkin, a medias con O. Savich (Barcelona, Asociación de Relaciones con la URSS, 1938), y las que publicó en Cuba en 1940 de *La canción de Juan sin Tierra* de Iwan Goll con Bernardo Clariana o de *El ciclo de la creación: tetralogía cristiana*, del italiano Luigi Sturzo, junto con Bertha Pritchard.

Rafael Alberti (El Puerto de Santa María, 16.12.1902-28.10.1999) es uno de los autores de su generación que más poe-

sía traduce, casi toda al alimón con María Teresa León (con perdón por el pareado), aunque hay que esperar a los años de la república para encontrar sus primeras versiones, y la mayoría fueran publicadas en sus años argentinos. En buena parte de sus versiones consiguen mantener en castellano ritmos similares a los de los originales, aunque ni siquiera lo intentan en las versiones de poetas chinos, hechas sin duda a partir de una lengua intermedia. Sus traducciones son las que siguen:

Jules Supervielle, *Bosque sin horas*. Poemas, traducidos del francés por Rafael Alberti con versiones de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Mariano Brull y Manuel Altolaguirre. Madrid, Plutarco, 1932. (Es un libro colectivo realizado por la amistad que unía a todos ellos con este poeta uruguayo-francés.) Un ejemplo de los poemas traducidos por Rafael, «Vivir»:

Por haberte pisado,
Corazón de la noche,
Soy un hombre prendido
En redes estrelladas.

Desconozco el reposo
Que conocen los hombres
Y está mi mismo sueño
Devorado de cielo.

¡Desnudez de mis días,
Ya te han crucificado
Pájaros de la selva
En aire tibio, yertos!

¡Ah! caéis de los árboles.

«Cinco poetas belgas contemporáneos». Traducciones de María Teresa León y Rafael Alberti. *La Gaceta Literaria*, n.º 123, Madrid, 1932. (Poemas de Charles Plisnier, Hubert Dubois, Henri Michaux, Odilon-Jean Perier y Edmond Vandercammen).

Daré aquí sólo un breve ejemplo, el arranque del poema «El porvenir» de Henri Michaux, autor que tanta fama alcanzaría años más tarde:

Cuando las mah,
Cuando las mah,
Las marismas,
Las maldiciones,
Cuando las majajajajá,
Las majajaborrás,
Las majajamaladijajás,
Las matratrimatratrijajás,
Los hondregordegarás,
Los honrucurachuncús,
Los hordar polapes de puri para puri
Los inmoncéfalos glosados,
Los pesos, las pestes, las putrefacciones,
etc.

De Langston Hughes, «Poemas», en *El Mono Azul*, Madrid, 19.8.1937: «Yo también»:

Yo también canto a América.

Soy el hermano oscuro.
Me mandan comer en la cocina
cuando vienen visitas.
Pero me río,
como bien
y me fortalezco.

Mañana
me sentaré a la mesa
cuando lleguen las visitas.
Nadie se atreverá a decirme
entonces:
«¡Anda, negro, a la cocina!»

Además,
verán que soy hermoso
y les dará vergüenza.

Yo también soy América.

Paul Éluard, *Poemas* (1917-1952) Versión castellana, selección y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires, Editorial Lautaro, Colección «El pan y la estrella», 1957. 168 págs. Entre los poemas traducidos está, naturalmente, el famoso «Libertad». Reproduzco aquí otro más breve, «La enamorada»:

Está de pie sobre mis párpados
Y sus cabellos en los míos,
Tiene la forma de mis manos,
Tiene el color de mis pupilas,
Ella en mi sombra se sumerge
Como una piedra sobre el cielo.

Siempre los ojos tiene abiertos
Y no me deja que me duerma.
A plena luz hacen sus sueños
Que hasta los soles se evaporen.
Me hacen reír, llorar, reír,
Hablar sin tener qué decir.

Mihail Eminescu, *Poesías*. Versiones de Rafael Alberti y María Teresa León. Buenos Aires, Editorial Losada, 1958. 2.ª edición, Barcelona, Seix Barral, 1973. Eminescu, el poeta nacional de Rumanía, vivió sólo 39 años, en el siglo xix. Fue un romántico tardío, de raíces populares, nacionalista revolucionario en política. Leamos la versión de «Adormecidos pajarillos»:

A medio dormir los pájaros,
se juntan cerca del nido,
se esconden entre las ramas.
¡Buenas noches!

Sólo las aguas murmuran,
mientras el bosque se calla;
las flores también se duermen.
¡Duerme en paz!

El cisne cruza las aguas,
yendo a dormir a los juncos;
que el ángel guardián te vele.
¡Buen reposo!

Sobre el encanto nocturno,
sube brillante la luna.
Todo es sueño y armonía.
¡Buenas noches!

De un largo viaje por la China maoísta del matrimonio Alberti nació, además del libro de Rafael *Sonríe China*, totalmente inspirado en su estancia en aquel país, una antología, realizada sin duda a partir de versiones francesas o inglesas, con ayuda de los propios intérpretes chinos: *Poesía china*. Selección, traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1960. 2.ª edición, ibid., 1972. (En la colección «Los Poetas» dirigida por Aldo Pellegrini). Curiosamente, Díez de Revenga no menciona este libro.

Escogemos aquí un par de poemas de dos grandes poetas del siglo viii, Li Po y Tu Fu:

Li Po: *Bebiendo bajo la luna*

Está entre las flores el jarro de vino.
Bebo solo, sin compañía.
Levantando mi copa invito a la luna,
para que con mi sombra seamos tres.
Aunque la luna no sabe beber
y mi sombra sólo acierta a seguirme,
en este instante son mis compañeros
alegrándonos juntos en la primavera.

Yo canto, se pasea la luna,
yo bailo, titubea mi sombra.
Antes de la embriaguez, reímos juntos;
cuando me embriago, cada cual vuelve a su casa.
Así estoy ligado a los amigos insensibles
con los que me cito en la Vía Láctea.

Tu Fu: *Perlas*

Entonces vino un hombre de los mares del sur
trayendo perlas.
Perlas con caracteres escondidos
en sus profundidades,
y a medida que me sumergía en ellas,
lágrimas de sangre parecía que abrazaba,
lágrimas por la pena que las había penetrado,
como lágrimas de nuestros campesinos
cargados de impuestos hasta morir,
sin que nadie por ellos sienta piedad.

El otro gran poeta rumano traducido por los Alberti fue Tudor Arghezi (1880-1967), casi contemporáneo de ellos, en su libro *Poesías*. Traducción y prólogo de María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires, Editorial Losada, Colección «Poetas de ayer y hoy», 1961. En él se recogen poemas del libro *Palabras en su sitio*, publicado precisamente en 1927. Leamos una tierna nana: «Canción para dormir a Mitzura»:

Dale, Dios mío, al sol una chocita,
perdida en un rincón del antiguo país,
no más alta que una flor
ni más ancha que una oreja.

En la puerta, un ojo de agua
y un barquito como un fósforo,
para que dentro de él
quepan tu cielo y el infinito.

Dale una rama esmeralda
y una linda mariposa,
y haz que en el bosque
de mentas la chocita esté caliente.

Dale, Dios mío, colores
y mucho papel de China,
para que jugueteando
pintarrajee tu gloria.

Ya todo listo, papá
se mudará a la chocita.

Y finalmente, de Vicente Aleixandre (Sevilla 1898–Madrid 1984) se conoce una única traducción, del francés, la del poema de Nancy Cunard «Para hacerse amar», aparecida en el número 1 de la revista *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, publicada por Neruda y la propia Cunard en París en 1937.

Nancy Cunard (1896-1965), hija de un aristócrata inglés propietario de la naviera que lleva su nombre, y de una norteamericana de la alta sociedad, se instaló en París, como muchos compatriotas suyos, en los años 20 del siglo pasado, participando en la vida literaria y artística de la capital francesa. Tuvo amores con Louis Aragon, que se intentó suicidar cuando ella lo abandonó, estuvo en España en los primeros meses de la guerra y colaboró con Neruda en la organización del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas de 1937.

Díez de Revenga ha localizado en la universidad de Austin el texto original del poema, escrito en francés, con una nota de la autora que dice: «Escrito nada más volver de una semana en los frentes de Teruel, a mediados de septiembre de 1936, en Valencia. Traducido al español por Vicente Aleixandre; publicado, creo, en un diario de Madrid en octubre de 1936. publicado en el primer número de la serie 'Los Poetas del Mundo defienden al Pueblo Español', serie lanzada por Pablo Neruda y yo misma, en Francia, en el verano de 1937. Fue la traducción al español de Aleixandre la que fue publicada aquí.»

A este propósito recuerda Díez de Revenga los poemas de guerra escritos por Aleixandre, «que han sido muy olvidados, ignoramos hoy por qué razón», dice, de los que cita «El fusilado», «Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla» y «El miliciano desconocido».

El poema de Nancy Cunard es bastante largo y más entusiasta que valioso, así que reproduzco sólo un par de fragmentos, el principio y el final:

Para hacerse amar

Para hacerse amar del pueblo
nada han encontrado mejor que atacar a su gobierno,
feroces curas van con ellos.
Amor católico: ametralladoras, revólveres,
los santos muros hoy escupen acero,
las iglesias se derrumban de sus propios disparos.
Ved la respuesta del pueblo ante el ultraje:
–julio de España, oh violencia–
la Revolución se levanta como un solo hombre.
. . . .

F.A.S.C.I.S.M.O.

F ederación
A sesina al
S ervicio del
C rimen
I nternacional,
S ección de
M uerte a los
O breros españoles

¡Pueblo, en pie – No pasarán!

En resumen, podemos afirmar que la labor de traducción poética llevada a cabo por los integrantes de la Generación del 27 fue importante y variada, y sin duda contribuyó a abrir nuevos hori-

zontes a los lectores españoles, a difundir la obra de importantes autores de la poesía universal, a establecer contactos con muchos de ellos, así como a enriquecer su propia escritura con aportaciones diferentes de las de la tradición española. Y no es que ésta hubiera estado nunca cerrada a aportaciones provenientes de otros idiomas y países; una buena historia de la traducción de poesía en nuestro país, aún por hacer, tendría que sopesar a través de los siglos la importancia de las traducciones propiamente dichas y la de la asimilación de las poesías extranjeras en la nuestra, fundamentalmente, y según las épocas, de la griega, la latina, la italiana y la francesa, y se vería que este intercambio y esta mutua fecundación siempre se han dado y siempre han sido positivas en ambos sentidos, pero en el siglo XX, y gracias a los poetas aquí estudiados, se amplía el abanico tanto lingüístico como temporal, se universaliza y diversifica mucho más el campo de lo leído, traducido y asimilado, y ello contribuye a abrir más que nunca nuestra poesía al mundo, tarea en la que se ha mantenido y afianzado sin cesar en años sucesivos hasta la época actual, en que abundan tanto las traducciones, que en más de una ocasión nos resultan excesivas. Pero esto es ya una nota de los tiempos; nada más excesivo que internet, y nada más característico de nuestra época y nuestra cultura. Por mi parte, yo preferiría que la calidad primara sobre la cantidad, y a ello me aplico en el campo de mis posibilidades ©

Carmen Martín Gaite, crítica de actualidad

Santos Sanz Villanueva

REIVINDICA SANZ VILLANUEVA CIERTAS OBRAS DE CARMEN MARTÍN GAITE SEPULTADAS EN LA INGENTE PRODUCCIÓN EDITORIAL ESPAÑOLA, Y SEÑALA ALGUNAS DE LAS LÍNEAS TRUNCADAS O INADVERTIDAS DE LA GRAN ESCRITORA SALMANTINA, CUYA OBRA COMPLETA ACABA DE INICIAR GALAXIA GUTENBERG CON EL TOMO *NOVELAS 1955-1978*.

Fue Carmen Martín Gaite trabajadora infatigable, y nada rutinaria, a quien estimulaba la versátil curiosidad de una atenta observadora de la vida. A estos rasgos básicos de su personalidad les dio salida en una caudalosa escritura compuesta por las novelas y relatos que le proporcionaron fama, por estudios académicos y ensayos, y por escritos narrativos inclasificables y personales. La mayor parte de este trabajo vio la luz en vida de la autora, pero tras su prematura desaparición en 2000 han seguido apareciendo nuevos libros suyos. Recordemos la voluminosa selección de sus originales *Cuadernos de todo* (Madrid, Debate, 2002) o el diario en forma de *collage Visión de Nueva York* (Barcelona, Círculo de Lectores y Madrid, Ed. Siruela, 2005). También ha salido íntegro un escrito confesional de gran interés cuya existencia se conocía gracias a algunos fragmentos sueltos: *El libro de la fiebre*, un cuaderno juvenil intimista y visionario (Madrid, Cátedra, 2007). Este dietario escrito al hilo de una penosa enfermedad apenas ha tenido repercusión en buena medida por haberse incluido en una colección inadecuada, una serie de clásicos donde poco pinta un inédito reciente y cuyo carácter escolar o académico restringe el número de destinatarios. Incluso carece de

[1] Carmen Martín Gaite: *Tirando del hilo (Artículos 1949-2000)*, Madrid, Siruela, 2006, 529 pp.

sentido y hasta disuade al lector no especialista el prólogo amplio de Maria Vittoria Calvi; el reparo se refiere, claro, a la oportunidad y no al magnífico estudio, minucioso y erudito, de la hispanista italiana.

El libro de la fiebre tiene, sin embargo, un valor documental alto y no pocos méritos intrínsecos. Indica que ya en los orígenes de la salmantina está la semilla de un intimismo muy fuerte que sería el rasgo fundamental de su narrativa, a despecho de ocasionales concesiones al testimonio neorrealista. Revela asimismo las profundas raíces en la fantasía o la invención de su escritura, más fuertes y arraigadas que el documento contemporáneo que tinta varios conocidos libros suyos. En fin, demuestra una voz personal, dada más al culturalismo, la reflexión literaria, el fantaseamiento, la literatura pura, la confidencia privada y el juego creativo que a la sociología, y suscita un curioso interrogante, aunque inútil a estas alturas: ¿qué rumbo habría seguido la escritora de no haberle disuadido su marido, Rafael Sánchez Ferlosio, de seguir por esa línea, entonces inusual y pionera? ¿Por qué lo hizo Ferlosio cuando él mismo andaba en aventuras fantástico imaginativas que cuajaron en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*? Una verdadera pena que tan singular narración, llena de intuiciones y aciertos, haya pasado por completo desapercibida. Y no acaban aquí las sorpresas póstumas que ha de deparar el fondo de inéditos de Martín Gaite. En las *Obras completas* en marcha figurará un manuscrito, repudiado en su día por la autora, *La charca*, donde está intuido o quizás incluso prefigurado, así me lo pareció al ojear el original hace tiempo, el mundo de *Entre visillos*, su primera novela.

Martín Gaite fue también escritora en la prensa, y parte de su amplia labor periodística la recogió ella misma en varios volúmenes. Quedaban aun así en las hemerotecas un abultado número de artículos y con ellos se ha formado *Tirando del hilo*, a cargo de un buen conocedor de su obra, José Teruel, que encabeza la recopilación con un excelente y documentado prólogo. Como tampoco se le ha prestado la atención debida a este libro, anegado en la superproducción editorial que aflige a nuestro país, es de justicia hacer un recordatorio.

Bajo un certero título, pues la frase hecha tirar del hilo expresa bien una peculiar actitud de la autora, se incluyen cerca de

dos centenares de piezas datadas desde 1949 y hasta 2000. Se trata de una iniciativa oportuna aunque, a la vista de su materia, habría sido mejor acotar el tiempo (solo hay seis artículos anteriores a 1975) y ceñirse al núcleo más importante y cuantioso, compuesto por textos sobre escritores y libros, buen número de los cuales los acogió el desaparecido *Diario16*, plataforma preferente de la escritora durante una larga etapa. Ahora queda un contenido un poco misceláneo, con algunos artículos descolgados de la línea central, uno juvenil de 1949 y otros cuantos más ajenos a ella, aunque en todo caso con un fondo de análisis cultural.

Aparte comentarios ocasionales de libros, durante un tiempo ejerció Martín Gaite la crítica literaria de actualidad. Cultivó un tipo de crítica sobre un patrón propio, distinto al de los aristarcos profesionales y cercano al de corte impresionista más frecuente entre los escritores. Se trata, ante todo, de un acercamiento a la literatura, por lo común a la prosa narrativa, casi siempre española pero también de otros idiomas, con el propósito de destacar los méritos y valores de la obra glosada y animar a su lectura. No quiere decir esto que Martín Gaite, persona de carácter y juicios firmes, disimule u oculte sus reparos, cuando los tiene, e incluso que su análisis vaya como un rayo hacia el juicio de valor inapelable: ahí están, más llamativos justo por su contundencia, los varapalos inmisericordes que dedica a Jorge Semprún, de quien espera, dice tuteándole, que «con este último sermón político» –se refiere a la *Autobiografía de Federico Sánchez*– «quede cumplidamente descargada tu conciencia, para bien de las letras españolas». Es el colofón de un implacable rosario de reservas y descalificaciones artísticas (relativas al estilo y al empleo «maquinal y reiterativo» del *flash-back*) y personales (Jorge Semprún «a nadie ama tanto como a Jorge Semprún»). Estos apuntes sueltos desgranan una impresión global sin contemplaciones: «El primer fallo» de la novela «–y tiene muchos– es su ausencia total de serenidad. Y por supuesto de modestia. El narcisismo y la arrogancia presiden todas sus reflexiones». El dictamen lo anuncia el título de la reseña: «El fariseísmo-leninismo». Semejante contundencia, aunque sin descalificaciones *ad hominem*, expresa respecto del Félix de Azúa de *Las lecciones suspendidas*:

«Como simple lectora, ya que nunca me he arrogado otros títulos para hablar de libros, como mera aficionada a las historias bien contadas, declaro que la presente brilla por su ausencia y que todos los artificios y añagazas formales montados para llamar la atención hacia ella son dignos de mejor causa. Demasiada esfinge para tan poco secreto»

Graves reservas opone asimismo a obras de Manuel Vázquez Montalbán o Guillermo Cabrera Infante. Entresaco estos nombres para destacar que no aplicaba el rigor crítico a noveles desamparados.

Predomina, en cambio, el tono celebratorio de quien, tras haber leído un texto con gusto, placer o admiración, se complace en comunicar sus vivencias positivas. Sus críticas parten de la conciencia precisa de estar escribiendo para el periódico y están pensadas para el lector común de la prensa, a quien van intencionadamente dirigidas. Por eso evita la retórica culturalista o el guiño a los colegas, o las expresiones abstractas del que está en el secreto. También tiene el buen ojo, el instinto o la decisión (o todo conjugado) de subrayar el aspecto capital del libro en cuestión. Además, sus lecturas suelen poseer intuiciones certeras, observaciones estimulantes, apuntes de lector culto y sagaz que abren horizontes o invitan a la reflexión.

Este *Tirando del hilo* es un rescate valioso porque, aparte de ampliar el conocimiento de la autora (pues, al fin y al cabo, en sus críticas está la base teórica de sus propios escritos; leyéndolas leemos a la narradora), los artículos conservan una plena vigencia. Además, son una gozada por ese castellano directo, sencillo y expresivo con que Martín Gaite sabe trasmitir con claridad y viveza sus opiniones ©

«Me llamo José Hierro»: una voz social con nombre propio

Laura Scarano

Ya no me importan nada
mis versos ni mi vida.
Lo mismo exactamente que a vosotros.
Versos míos y vida mía, muertos
para vosotros y para mí.

«Historia para muchachos» (*Libro de las alucinaciones*)[1]

José Hierro escribió esos versos inusuales, que he puesto como epígrafe de estas reflexiones, en su *Libro de las alucinaciones*, y los evoco aquí porque resultan seguramente incómodos para cierta crítica que ha querido congelar su obra sólo en la empresa testimonial de compromiso social. Por el contrario, una relectura de su poesía completa nos convence de que tempranamente comenzó a cuestionar no sólo los mitos más acendrados de la lírica moderna: la tesis trascendentalista del arte y la figura de un poeta

[1] José Hierro: *Cuanto sé de mí* (Barcelona: Seix Barral, 1974, p.236). Todas las citas se harán de esta edición de sus poesías completas, que incluye los siguientes poemarios (con siglas a utilizar): TSN *Tierra sin nosotros*. (Santander: Proel, 1947). A *Alegría*. (Madrid: Adonais, 1947). CPCV *Con las piedras, con el viento* (Santander: Proel, 1950). Q42 *Quinta del 42* (Madrid: Editora Nacional, 1952). EY *Estatuas yacentes* (Santander: Proel, 1955). CSM *Cuanto sé de mí* (Madrid: Agora, 1957). LA *Libro de las alucinaciones* (Madrid: Editora Nacional,1964), Ag *Agenda*. (Madrid: Prensa de la ciudad, 1991), CNY *Cuaderno de Nueva York* (Madrid: Hiperión, 1998).

carismático, dotado de prerrogativas especiales y diferentes, como sujeto central de la escritura, sino también escrutó rigurosamente las falacias reductivas de ciertos ingenuos utopismos social-realistas. Es verdad que la gran empresa social arremetió contra nociones elitistas de un arte para selectos y un lenguaje siempre en pie de rebelión contra «las palabras de la tribu», pero no se detuvo allí su operatoria desmitificadora. A la vuelta de los años, es posible advertir también en su poesía una instancia discursiva que pone en cuestión los nuevos mitos de la literatura comprometida en su hora más utópica.

Esta proclamada «indiferencia» y «renuncia a la poesía» que declara Hierro a fines de los años 60 en los versos de «Historia para muchachos» citado en el epígrafe (LA, 466) –y que fuera superada felizmente en la curva final de su vida–[2], no fue tanto un virtuoso simulacro de «suicidio artístico», sino prueba de su arraigada convicción en el valor del hombre y de la vida, por encima de las «bellas palabras del esteta». Su lúcida empresa de desmitificación del género, tradicionalmente asociado a verdades sagradas, confesiones íntimas inaplazables y jerarquización social del poeta, lo convirtieron sin duda en una de las voces más precoces -sin necesidad de rótulos ni etiquetas grupales- que supo interpretar el lugar ético de la poesía a fines del milenio.

Lo que se dibuja en los versos citados –sin eludir las obvias connotaciones de un pesimismo generacional ante la inconmovible supervivencia del régimen franquista– es además un reconocimiento de la fallida creencia en el arte como arma política de pri-

[1] Resumamos su obra en etapas: la primera abarca sus tres primeros libros, *Tierra sin nosotros* de 1947, *Alegría* de 1947 y *Con las piedras, con el viento* de 1950; la segunda profundiza la veta existencial con *Quinta del 42* de 1952 y *Estatuas yacentes* de 1955; en 1957 *Cuanto sé de mí* abre la puerta paulatinamente a elementos irracionalistas, sin abandonar su afán testimonial, que afloran claramente en *Libro de las alucinaciones* de 1964. Un silencio de más de 25 años antecede a sus dos últimos poemarios, *Agenda* de 1991 y *Cuaderno en Nueva York* de 1998, que confirman el rumbo elegíaco y autorreferencial de su producción final. (Cfr. Juan José Lanz, «El *Libro de las alucinaciones* y la renovación poética de los 60», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega [coord.], *Leer y entender la poesía: José Hierro*. Cuenca: Ed.de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pags. 129-200).

mera mano para remover la estructura dictatorial y, al mismo tiempo, un intento por problematizar la eficacia de la poesía en su supuesta «misión» gnoseológica para comunicar y referir verdades «absolutas», desde la constatación de la precariedad del lenguaje y la insignificancia del poeta. Hierro lanza así al aire uno de los más amargos dardos contra la supuesta utopía artístico-social, que él también había ayudado a cimentar: expresa la relatividad de la empresa poética para «cambiar» de cuajo las estructuras del mundo social y la inevitable mortalidad del poeta, asumido como hombre común y corriente. Pero, a la vez, afirmará la utilidad ética de una palabra, siempre bordada en el entredós del matiz, del claroscuro, de las verdades inciertas y las búsquedas compartidas.

Así dará las puntadas decisivas para echar por tierra dos mitos, el del poeta mesiánico, tanto el «demiurgo» modernista y el «pequeño dios» de la vanguardia, como el inflamado portavoz de pobres y desamparados, con su monolítica fe en una poesía profética, arma eficaz en la lucha política. La prolongación del régimen franquista en cuatro décadas interminables le darían la razón, sin claudicar por ello en su afán testimonial. Su callada propuesta de hablar «desde la tierra» y esa imagen decisiva de «un hombre como todos» sentarían las bases de las nuevas poéticas realistas de fines del siglo XX. Más importante que el profeta que proclama las utopías de liberación, será esa «media voz» del hombre que duda y medita sobre sus perplejidades e incertidumbres humanas, ese personaje que antes de llamarse «poeta» prefiere presentarse ante nosotros con su nombre civil: «Me llamo José Hierro», como afirma en el poema «Fe de vida» de *Alegría* (153). Su voz social no renuncia al nombre propio; al contrario, encuentra en esa modulación privada su hermandad colectiva con la especie humana.

Pero, acostumbrados como estamos por la ortodoxia de la crítica incapaz de ver matices, ¿no es acaso Hierro un típico «poeta social», un insoslayable representante de ese (inamovible) canon? Si ahondamos en el relativismo arriba mencionado, ¿cómo comprender su «compromiso» cívico y político (el que vehicula su praxis textual, no el mero voluntarismo del autor empírico)? Y ¿qué pasaría con ese dogma aparentemente irrefutable en el que la poesía social creía fervientemente, el de la palabra como «un arma cargada de futuro» para extenuar una vez más la poco compren-

dida consigna celayiana? La poderosa difusión de esta famosa proclama, bordeada de atractivo belicista en tiempos de mordaza y represión, la convirtió en emblema de la utopía revolucionaria, sedientos todos de vehículos alternativos de protesta e inconformismo. Precisamente por eso resulta tan interesante revisar esos dogmas y consignas a la luz de la larga trayectoria poética de José Hierro, para cuestionar esos lugares comunes y rebatirlos.

Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de «poesía social» en su escritura? No es posible ignorar el potencial de fractura y ambigüedad que coexiste con el más visible utopismo en esta primera poesía de posguerra, que apostó por la palabra como vía de transformación histórica, frente a otras opciones (el silencio o la complicidad, la evasión o el hermetismo). No quiero negar ese gesto irrebatible, pero sí es hora de revisar ese prejuicio cristalizado por una crítica mayoritaria, para la cual los poetas llamados «sociales» quedaron congelados en esa empresa testimonial (casi siempre frustrada), como ingenuos portavoces de la literatura como arma de cambio social e instrumento dócil de comunicación, aunque resultara inoperante y fallida a la vuelta de los años. Es necesario releer sus trayectorias completas, desde una mirada menos confiada en sus proclamas voluntaristas y más atenta a los huecos y fisuras que se dibujan a lo largo de su evolución y hasta nuestros días, respetando sus legítimas contradicciones sin aplanarlas con una mirada simplista y reductora[3].

La importancia de esta ambigüedad, incardinada en el corazón de estas poéticas «sociales» de los años 40 y 50, reside en que son ellos quienes postulan abiertamente y de manera orgánica por primera vez un contra-modelo, que busca desmantelar la teoría trascendentalista del arte y del poeta carismático, asumida como bandera por el modernismo y fortalecida por buena parte de las primeras vanguardias «deshumanizadas». Pero además, estos poetas

---

[3] Ya adelanté algunas de estas ideas en varios artículos publicados a partir de mi Tesis Doctoral (Universidad de Buenos Aires, 1991). Cfr. mi capítulo sobre «La voz social (Otero, Celaya, Hierro)» incluido en: Laura Scarano, Marta Ferrari y Marcela Romano, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (Buenos Aires: Biblos,1994) y mi capítulo referido a José Hierro en el volumen de las mismas autoras, *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea* (Rosario: B.Viterbo, 1996).

(José Hierro y Blas de Otero sin duda son los más representativos, pero no los únicos) insinúan en sus textos un creciente desencanto, orientando su especulación hacia un momentáneo escepticismo poético, como estrategia global para refuncionalizar la imagen del poeta, poniendo en crisis el paradigma modernista, e inaugurando una retórica contra-moderna desconcertada, ambigua y desacralizadora, cercana a los tonos realistas y conversacionales, desde un perfil de poeta humanizado, portador de un lenguaje familiar y reconocible, explotando los guiños autobiográficos y contextualizando históricamente su escritura. Cuánto deberán tantos poetas de los 80 y 90 a esta matizada reflexión sobre el lugar del poeta en la sociedad y el rol ético de su palabra verosímil, que no renuncia a nada: desde la asunción autobiográfica del nombre propio y las coordenadas de una vida familiar y doméstica a los más complejos canales sociales vistos desde el prisma de la guerra perdida, los amigos muertos, las cárceles y persecuciones sufridas, la censura y las esperanzas fallidas. La singularidad de esta «voz social» que no renuncia a su modulación histórica reside en que, atravesando tópicos y registros colectivos, se modula desde la intimidad de un yo que asume sus contornos ficcionales, que se sabe no idéntico sino desplazado del hombre real que palpita tras la pluma, pero no renuncia a construirlo en una instancia discursiva y apuesta al reconocimiento plural de esa silueta figurada. Procesos de colectivización de la enunciación, fragmentación del sujeto y estructuras dialógicas, asunción de la figura del lector enhebrado en el perfil de la primera persona, son algunas de las estrategias que confirman la lucidez de Hierro –como la de otros tantos poetas de su generación- y su controvertida heterodoxia.

Si analizamos rápidamente el escenario histórico de tránsito entre las vanguardias de los años 20 y la emergencia de estos poetas «sociales» de posguerra en la década del 40, vemos que se colocan en función de gozne o bisagra entre dos formaciones discursivas diferentes, con dos modos diversos de concepción del quehacer poético. La rehumanización iniciada en los convulsionados años 30 (el giro político de muchos poetas antes «deshumanizados» hacia una poesía civil, la agitación cultural de la República de preguerra, revistas como *Octubre* de Rafael Alber-

ti o *Caballo verde para la poesía* de Pablo Neruda y su proclama de una «poesía impura») fueron el fermento para una corriente que se comenzó a cristalizar como poética antagónica en los años 40, con la revista *Espadaña* en León, con Victoriano Crémer y Eugenio de Nora, con los esbozos expresionistas de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, con los debates sobre la poesía como comunicación, con los modelos del social-realismo, etc. Los «hoscos 30», como algunos han llamado a esta década crucial, vieron surgir una serie de acontecimientos que prepararon la disolución del modelo modernista y de las vanguardias deshumanizadas. Se produce un distanciamiento de la paternidad espiritual de Juan Ramón Jiménez, en un clima de fervor y fiebre social que culminará con el asesinato de Lorca, el comienzo de la guerra civil y la progresiva revalorización de la estética temporalista de Antonio Machado, sellada en el homenaje generacional en Colliure.

Una afirmación ensayística de Hierro nos servirá para ilustrar la tensión irresuelta de su poética, que lo transforma por eso mismo en uno de los mejores ejemplos de la complejidad de esta poesía social: «No sé hasta qué punto puede encajar mi poesía entre las sociales químicamente puras. Probablemente parezca *demasiado intimista para ser llamada social.* Pero también es verdad lo contrario: que más de una vez se ha dicho que es *demasiado social para ser intimista*» (el subrayado es mío)[4]. A la luz de esta confesión, es posible «leer» su heterodoxia en cuatro enclaves paradigmáticos, que por razones de espacio no desarrollaré de modo exhaustivo, pero dejaré al menos esbozados.

Su escritura diseña una *figura rehumanizada de poeta*, con la consecuente desmitificación del arquetipo literario y su perfil carismático. El *uso deliberado del correlato autoral* es utilizado como estrategia de identificación del personaje textual con el autor empírico, mediante la ficcionalización del ingrediente biográfico y de la situación contextual de la escritura. Las *modulaciones colectivas de la enunciación* y los sucesivos enmascaramientos permiten complejizar el rol del hablante poemático, que

[4] J.Hierro: «Poética», en Leopoldo de Luis (ed.) *Poesía española contemporánea. Poesía social.* (Madrid: Alfaguara, 1965, pags. 217-220).

asume otras identidades ficticias y construye un sujeto polifónico en el texto. Finalmente, *la emergencia de un sujeto fragmentario y descentrado*, mediante mecanismos de disociación pronominal, fractura ideológica y figuraciones de la muerte y silenciamiento de la voz, echan por tierra las interpretaciones monolíticas y estereotipadas de la poesía social consagradas por la crítica tradicional[5].

La consigna «rehumanizadora» presidirá la construcción de la figura del poeta, diseñando una silueta anti-canónica: ni *áristos*, ni vate elegido o superior; este nuevo «poeta» no posee ninguna visión extraordinaria, que le permita develar misterios ocultos, desentrañar enigmas o *crear* realidades autónomas por la palabra, como aspiraban simbolistas y modernistas. Por el contrario, se autodefine como «*tabla rasa*», agente ineficaz para representar con su palabra la complejidad de lo real. Esta ruptura con toda estética trascendente derivará en un creciente escepticismo sobre las posibilidades del lenguaje como instrumento gnoseológico, sólo superado transitoriamente por la creencia en su eficacia prag-

---

[5] En cuanto a la crítica especializada sobre Hierro, aproximaciones tematológicas son las que abundan y de ellas busca diferenciarse este estudio. Su obra ha sido analizada de manera productiva por muchos críticos, desde los años 60 hasta hoy. Mencionemos algunos ejemplos clásicos como José Olivio Jiménez en *Cinco poetas del tiempo* (Madrid: Insula, 1964), Aurora de Albornoz en *José Hierro (*Barcelona: Júcar, 1981), Susan Cavallo en *La poética de José Hierro* (Madrid: Taurus, 1987), Emilio de Torre en *José Hierro: Poeta de testimonio* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983) o Pedro de la Peña en *Individuo y colectividad. El caso de José Hierro* (Valencia: Universidad, 1978). Nuevos estudios advierten su complejidad, como el de Luce López-Baralt, *Entre libélulas y ríos de estrella: J.Hierro y el lenguaje de lo imposible* (Madrid: Cátedra, 2002), el provocativo prólogo de Antonio Moreiras *La escritura política de José Hierro. Antología* (La Coruña: Esquío Ferrol, 1987) o el más reciente artículo de Luis García Montero («José Hierro y sus circunstancias», *La estafeta del viento* no. 3, primavera-verano 2003, pp. 23-31). Cabe destacar además, dentro de la ya casi inabarcable bibliografía crítica (de la cual esta nota es sólo apretada síntesis), el estudio introductorio de Dionisio Cañas a *Libro de las alucinaciones* (Madrid: Cátedra, 1986, pp. 11-77), el capítulo que le dedica Marta Ferrari en su libro *La coartada metapoética* (Mar del Plata. Ed. Martín, 2001) y el volumen completo compilado por Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega, *Leer y entender la poesía: José Hierro* (2001), del cual hemos destacado el trabajo de J.J. Lanz.

mática. Y esta caracterización se realiza particularmente a través del empleo del paradigma social, donde el poeta es asimilado al obrero, al productor manual, al hombre común con un oficio corriente. Escribir versos se transformará en una artesanía, en una actividad productiva para el entorno social. Además, la emergencia del referente histórico contextualizado, la elaboración de episodios, anécdotas, alternativas de la serie social, que funciona a modo de «supertexto», otorgarán al poeta el carácter de testigo histórico, cronista de las injusticias y muertes acaecidas en España y de la persecución del régimen franquista. Frente a la torre de marfil, opone el testimonio; frente a los universales abstractos, la historia concreta; frente al objeto ornamental un discurso social, una teoría y práctica de la acción: «La poesía dice y hace: hace lo que dice.» En este Prólogo de 1962 se advierte su notable atención a los efectos del poema en el lector y a sus reacciones y comportamiento. Pensando en el lector es que dice seleccionar los materiales y procedimientos adecuados: «Para mí el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el cual se sitúa el lector. Del lado de allá está el poeta, al que el lector ve cuando cree que se está mirando a sí mismo. Me importa que un poema mío sea recordado por el lector *no como poema,* sino como un momento de su propia vida...» (el subrayado es mío)[6]. Esta intención de máxima verosimilitud incorpora su proyecto a una aspiración realista o referencial tendiente a explotar la ficción autobiográfica (asimilación autor-hablante) y eliminar la distancia propia de toda ficción (asimilación autor-lector).

En su comentado poema «A un esteta» aflora un concepto instrumental de la palabra como signo referencial y no simbólico, estableciendo una distancia entre las cosas y sus nombres. Las palabras no contienen la realidad ni la instauran (estética nominalista y simbólica), sino que la nombran, son «puentes» que edifican una relación insustituible. Por otra parte, el poeta no se erige en «dueño» de las cosas; no hay tal «propiedad privada de la poesía»; no hay pertenencia sino vínculo: «Nada te pertenece», «te crees dueño, no hermano menor de cuanto nombras» (Q42, 229-

---

[6] J. Hierro: «Prólogo» a *Poesías completas. 1944-1962* (Madrid: Giner, 1962, pags.11-18).

230). La concepción fluyente de lo real reside en una consideración primariamente temporal de esta relación hombre/cosas, poeta/mundo. No es «Mi obra» ya que «Tu fin no está en ti mismo». Frente a la hegemonía del arte, el hablante opone la realidad: «vida y muerte son tu obra». Se trata de rechazar la poesía entendida como estética ordenadora y uniformadora que somete a las cosas a su arbitrio, enmarcando la realidad y creyéndose su dueña. La nueva poesía, en cambio, se amolda al ritmo natural de lo real, que «talla y dispone» para la muerte, y se subordina al imperativo temporal de las cosas. Por consiguiente, la poesía es un discurso transitorio y provisional, como lo expresa su rotundo final: «El cantar que hoy cantas será apagado un día/ por la música de otras olas».

Los guiños autobiográficos edifican otro perfil de este nuevo poeta, al dotarlo de las circunstancias biográficas del autor empírico, algunas fácilmente verificables, que producen la calculada ilusión de identificación de ambos sujetos, para producir un efecto de verosimilitud e historicidad. El espacio autobiográfico que se abre en la escritura trabaja sobre esa virtual relación de analogía entre ambas figuras (una histórica, otra literaria). Construye una identidad ilusoria a través del convincente simulacro de la semejanza.

El «sujeto autobiográfico» que emerge como «correlato autoral» adjudica al hablante del poema el nombre e identidad del autor empírico y se subraya su carácter «ordinario»: «Yo, José Hierro, un hombre / como hay muchos...»(CSM 236). El verso emblemático de su poema «Fe de vida»: «Pero estoy aquí. Me muevo,/ vivo. Me llamo José/ Hierro.»(A 153)- con el cual titulamos este trabajo- busca subrayar esta identidad civil desde el primer momento, exorcizando así los fantasmas puramente ficcionales y convocando su materialidad biográfica e histórica, su ser empírico, imponiéndonos una lectura de fuerte verosimilitud. Pero sabemos que, a la vez, la inserción del autor con su nombre y biografía en el plano ficticio lo convierte en una función verbal más, integrada al orbe poético y en elemento capital de su estructura. La tradicional tendencia del lector de poesía a homologar el hablante lírico con el autor real se ve así reforzada por este recurso a la autonominación, dotando al poema del carácter testimonial

y pseudo-documental al que Hierro dice siempre aspirar, pero sin renunciar a su estatuto lírico[7].

En numerosas ocasiones el hablante se ubica en el espacio de la cárcel y refiere, desde allí, su experiencia de aislamiento y prisión: «Desde esta cárcel podría verse el mar...» (Q42 239). La polisémica connotación de la imagen de la prisión no resta objetividad a la referencia biográfica; los textos que circunscriben al yo al espacio cerrado de la cárcel tienen inequívocas marcas de la experiencia histórica autoral. Sabemos que Hierro ingresa en la cárcel Provincial de Santander en septiembre de 1939, y luego deambula por varias prisiones hasta 1944, con algunos breves intervalos de libertad: pasa por Comendadoras y Porlier de Madrid, Palencia, de nuevo Santander, Torrijos de Madrid y finalmente Alcalá de Henares. El poema «Reportaje» evoca la permanencia del autor en esas diferentes prisiones de España y diseña el espacio opresivo de la clausura con sus notas más distintivas: «todo es aquí sencillo, terriblemente sencillo», «sentimos parado el tiempo». La opresividad del deíctico «aquí» condensa la circularidad cerrada de este espacio mínimo que funciona simultáneamente como emblema de la muerte: «Porque sin una evidencia / de tiempo, yo no estoy vivo.» (Q42 240-241).

Como vemos, esta correferencialidad con la serie social sitúa al discurso en una línea especulativa que indaga las realidades históricas de la guerra, la derrota política y militar, el exilio, la persecución ideológica, la prisión, la dictadura y la censura. La proyección autobiográfica registrada en el discurso del hablante explora la circunstancia de la guerra civil como referencia puntual, pero también encubierta tras expresiones elípticas como «lo que pasó», «el pasado amargo», «aquel momento». Ya sean giros metafóricos dictados por una prudente autocensura, o bien recursos obligados para disimular mensajes antipáticos al poder, no es posible desco-

---

[7] Datos específicos de su vida ingresan al discurso como materia del enunciado, como aparece paradigmáticamente en el muy citado poema, «Historia para muchachos»: una suerte de autobiografía personal, donde expone su infancia en Santander, su primer oficio en una fábrica como obrero cilindrador, su procesamiento por «adhesión» o «auxilio a la rebelión», su condena en prisión, otros oficios que luego desempeña en Valencia: «palero, moldeador, listero en unas obras...» (LA 462).

nocer en esta poesía la existencia de multitud de menciones a la crueldad de la guerra y la amargura de la derrota, a la parálisis de la dictadura y a la resistencia clandestina, situaciones todas que lo tuvieron como protagonista, pero que además de su evidente factura autobiográfica, modulan una inevitable proyección social e histórica.

Pues también veremos que, desde el principio, este correlato autoral se construye como una identidad colectiva: se ubica en un escenario y como parte de una generación en ruinas, destruida. *Tierra sin nosotros* presenta a este sujeto desplazado, ausente, expulsado, exiliado de un espacio común. El título del primer poema, «Generación», especifica la naturaleza de este colectivo, trazando un autorretrato del sujeto plural: «Porque nacimos bajo el signo del cerebro. Pero ya todo/ se vino abajo una mañana.» (43). *Quinta del 42* retoma el concepto de un hablante colectivo en que se incluye el poeta, actualizando la noción generacional[8]. Esta «aventura» colectiva de devastación, guerra y lucha por la liberación no se comprende si no es emprendida desde una instancia histórica plural: «Primero, no había nadie,/ luego estábamos nosotros./ Entre el «primero» y el «luego»,/ todo un sueño loco.» (281).

Otra peculiar forma de colectivizar la enunciación será la creación de personajes dentro de instancias narrativas donde se configura un narrador poemático, que traza historias domésticas de seres particulares. Quizás la más emblemática es la que desarrolla el poema titulado «Réquiem» (CSM), donde Hierro explota la técnica del «reportaje», en contraste con la otra que denominará «alucinación» (aunque en general entreteje ambas instancias hasta

[8] Recordando las circunstancias históricas que rodearon la composición de este libro, Hierro explica: «El título del libro se debe a lo siguiente: la quinta del 42 fue la última movilizada con motivo de la guerra española. Para mí representa esa quinta la juventud que soportó la tragedia de la guerra civil, sin que tuviera la posibilidad de salvarse por medio de la acción, pues no llegó a entrar en fuego. Me pareció el signo del fracaso pues su vida fue truncada, su destino torcido, ya no le quedó ni un recuerdo heroico» (la cita viene de una carta personal de Hierro al crítico Douglas Rodgers, fechada el 26 de marzo de 1962, y aparece en su Disertación Doctoral de la University of Wisconsin, 1964, pp. 216-217).

disolver sus fronteras, en un vaivén consciente entre intimidad e historia, como bien ha señalado García Montero [2003,31]). Aquí, un español en el exilio, Manuel del Río, se configura como un «otro-complementario», desplegando las vicisitudes y fracturas de una experiencia colectiva de destierro, desde la mirada objetivadora de un cronista externo que, sin embargo, al final, no puede contener su vínculo afectivo y su propia proyección subjetiva: «No he dicho que estuve a punto de llorar».

No quedaría completa nuestra revisión de esta singular heterodoxia social de Hierro si ignoráramos la presencia de una especulación desmitificadora, que expresa diversas formas de fracaso y claudicación del sujeto en su credo poético y vital. Alegorizaciones del yo muerto, desmembramientos corporales declarados por el hablante, exégesis críticas del propio discurso de signo negativo, autoincitaciones al silencio, exhibición avergonzada y culposa del fracaso poético. En suma, de estos versos se levanta un *poeta* cada vez más *hombre*, un hombre cada vez más precario, con más dudas y menos certezas, con más decepciones y menos utopías, pero enarbolando una tenacidad vital que lo singulariza.

Lo que en otro lugar denominamos «figuración terminal del fracaso»[9], nos sumerge en el mayor interrogante que abre su escritura: ¿se trata finalmente de una contra-utopía social? ¿Toda fe se desvanece? ¿No hay lugar más que para el fracaso? La derrota padecida, ¿se extiende como un cáncer del cuerpo social al físico y al estético? No hay duda de que su obra está atravesada por este ingrediente disolvente de signo desmitificador. Su obsesiva recurrencia a estos tópicos terminales (cuya cúspide la constituyó aquella momentánea renuncia a seguir escribiendo, declarada al final de *Libro de las alucinaciones*), otorga dramaticidad a un discurso que se debate entre los límites de su existencia (configurada en la palabra) y su inminente desaparición (condenado al silencio).

Un hablante muerto nos habla de su propia muerte y se contempla desde fuera, alienado y extraviado: «parece que ando por

[9] Cfr. mi artículo «La poesía de José Hierro: Crónica de la escritura como acto frustrado», *Revista del Celehis*, No. 3, III, UNMdP, Argentina, 1994, pp. 71-84. Y el capítulo IV, «Escepticismo poético y retórica desmitificadora en la poesía de José Hierro» (en mi libro ya mencionado *Marcar la piel del agua,* 1996).

la tierra/ asistiendo a mi propio entierro», «yo, desde fuera de la carne,/ impasiblemente lo veo» (TSN 57). Se explotan fórmulas asociadas al rito funerario («Réquiem», «Epitafio a la muerte de un poeta»); encontramos visiones de ultratumba («El muerto»). Y presenciamos con él su propio entierro en esa magnífica alegoría titulada «Mis hijos me traen flores de plástico», donde asistimos a un retrato naturalista de la muerte y sus estragos en el cuerpo, pero no sólo como descomposición física sino como olvido irremediable, carencia de luz y palabra: «Aquí me dejan bajo tierra. Es una tarde de febrero./ Todo es negro cuando se van. Y mudo.» (LA 456). Es significativo que Luis García Montero interprete esta matriz presente en Hierro como rasgo epocal: «La poesía se puebla de cuerpos vacíos y muertos vivientes por culpa de esta crisis social de la modernidad convertida en crisis subjetiva», y despliega ejemplos decisivos: «son los *asesinados por el cielo* de García Lorca, los *hombres deshabitados* de Rafael Alberti, los *cuerpos vacíos* de Cernuda, los *muertos terribles* de Pablo Neruda...»[10].

Este fracaso adopta en la obra de Hierro diversas formulaciones y configura una crónica de sucesivas decepciones. El hastío, la derrota, la inutilidad de la lucha, el agobio de la historia, la irremediable soledad, son formas terminales de un vencimiento inexorable que en el volumen total de esta poesía configuran una visión disolvente de las esperanzas y luchas simultáneamente construidas en el texto. Es «una muerte anticipada» que recluye al hombre «a su soledad inevitable» (CPCV 177). Una agonía que comprueba que «el terso sueño/ se ha roto. Ya no hay caminos.» (CPCV 199), para admitir su humana precariedad: «Yo, José Hierro, un hombre/ que se da por vencido/ sin luchar» (Q42 237). El resultado existencial de esta derrota es el hastío de vivir y la impotencia que lo inmovilizan: «¡Qué cansancio, Dios mío,/ de todas las cosas!» (Q42 308), hasta culminar en esos versos descorazonadores: «Ya no me importan nada/ mis versos ni mi vida» (LA 466). Esta visión derrotista genera un creciente escepticismo ante la posible existencia de una verdad que justifique los esfuerzos (LA

[10] Luis García Montero: «José Hierro y sus circunstancias», *La estafeta del viento* no.3, primavera-verano 2003, pp. 23-31.

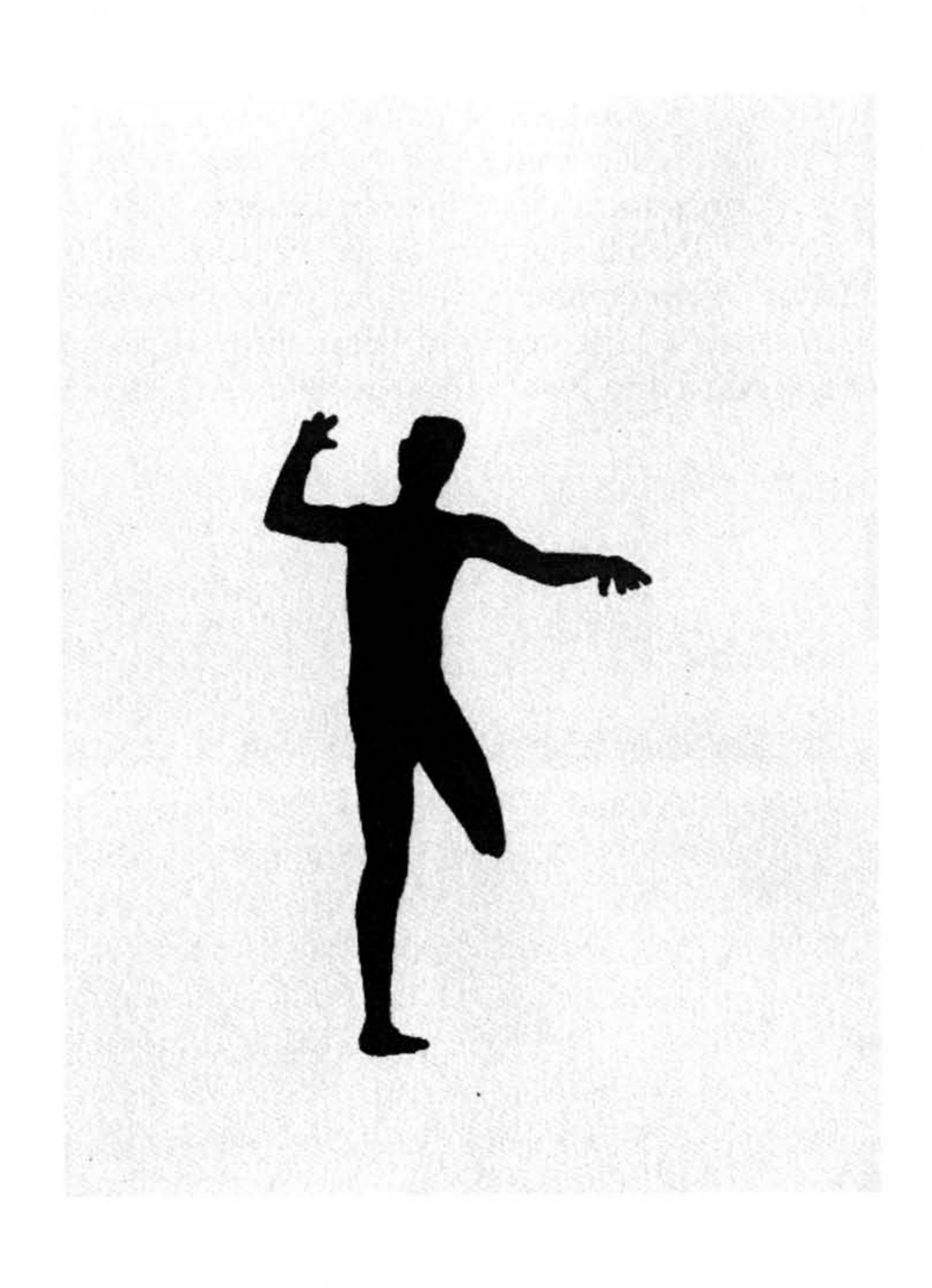
456). La imagen resultante es la de un hombre que ha sido despojado de todas las amarras que lo sujetaban a la vida, muerto en vida no por el paso acelerado de un tiempo existencial sino por el profundo sinsentido al que lo arroja el fracaso acumulado de sus ideales.

Si el diseño de la instancia social construyó un credo político y poético basado en la actitud de denuncia y testimonio, la solidaridad colectiva y la proclamación de la lucha contra las fuerzas opresoras, otras instancias discursivas oponen una perspectiva escéptica que relativiza toda certeza y se aleja de todo fundamentalismo. El balance nos muestra a un poeta que apenas puede aferrarse a un puñado de valores y palabras íntimas, y por ello reivindica su estatura ordinaria de hombre común, cifrada en su nombre propio, animándose sólo a formular inquietantes preguntas sin respuesta: «¿Qué haces mirando a las nubes,/ José Hierro?» (CSM 373). En el nombre deja cifrado su ser hombre. Como él mismo afirmara tempranamente: «cuando la vida de afuera se impone, las diferencias entre el poeta y el hombre a secas se borran [...y] él es también un hombre como todos»[11].

¿Ya no sirve el fácil rótulo de «social» para clasificar su propuesta, alineada generacionalmente con las otras voces relevantes de los años 40 y 50 en adelante? O quizás conviene, antes de desestimar lecturas críticas aún valiosas, recuperar el ejercicio del matiz en nuestras sanciones académicas, a menudo excesivamente rígidas y unilaterales. Admitir la complejidad de esta formación discursiva, supone abrir la puerta a posiciones heterodoxas y gestos a menudo ambivalentes, reconociendo una pertenencia multifocal, no monolítica. En oposición a los dictámenes facilistas de los epígonos, Hierro se preocupa -en el mismo acto de construcción de una «palabra como testimonio»- por relativizar todo absolutismo, aun el que postula la poesía como «arma» infalible. Nos invita a combatir el fundamentalismo del dogma y el mesianismo de los falsos profetas y a afrontar el peligro de la humana contradicción, corporizándola en una voz que duda, siempre perpleja, siempre en tensión y búsqueda de respuestas. Su «ortodoxia» social es en realidad un modo de disenso heterodoxo a tales

[11] J. Hierro: «Prólogo» a sus *Poesías escogidas* (Buenos Aires: Losada, 1960).

simplificaciones, sin abdicar sin embargo de su consagración a una poesía cercana a los hombres y su historia. A través de los años, él seguirá pronunciando su nombre propio para conjurar la huida del poeta a Parnasos inalcanzables, y para cobijarnos bajo su humanísima figura de hombre común y corriente como todos, con derecho tanto a la fe como al desaliento: «Estoy aquí. Me muevo, / vivo. Me llamo José/ Hierro.» («Fe de vida», en *Alegría,* 153) ©



La crítica, el lector y la cándida literatura

Ana Merino

ANA MERINO DESENTRAÑA LOS SIGNIFICADOS Y LOS VÍNCULOS DE UNO DE LOS CUENTOS MEMORABLES DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *LA INCREIBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA*.

Eréndira traza en el desolado paisaje de su cuerpo uno de los relatos más sobrecogedores de Gabriel García Márquez. Concebida dentro del universo de Macondo como un personaje de paso, ha sabido construir un espacio literario donde la memoria de su desgracia permanece.

¿De dónde vino esa niña tocada por un viento funesto? Convertida en el placer opaco de todos los hombres, desgarrada por dentro y por fuera, con su piel deshecha por los infinitos abrazos sin amor.

Cuentan que allá por los años cuarenta Gabriel García Márquez quedó conmovido por la historia de una niña obligada a prostituirse por una matrona que bien podía ser su abuela[1]. El propio Gabriel García Márquez rememora ese suceso como parte de su vida:

> Hace muchos años, en una noche de parranda en un remoto pueblo del Caribe, conocí a una niña de once años que era prostituida por una matrona que bien hubiera podido ser su

[1] Dasso Saldívar, en su biografía sobre Márquez, dedica algunas páginas a esta historia sobre esta niña y como surgió en el imaginario del autor (pp. 263, 164, 507, 508).

> abuela [...] Yo tenía entonces dieciséis años y era consciente de que tarde o temprano sería escritor (*Notas de prensa* 1980-1984).

Este fragmento de cruda realidad, de la que Márquez fue testigo, o tal vez escuchó narrar como algo cierto, muestra a una niña de verdad quebrada por los abusos sexuales, transformada en un objeto negociable, despojada de libertad, abandonada al desaliento.

Años después cuando Gabriel García Márquez escribió *Cien años de soledad* recuperó la imagen de esa niña que tanto le había impresionado en su juventud. Hacía llegar al Macondo que construyó en su universo literario a «una mujer tan gorda que cuatro indios tenían que llevarla cargada en un mecedor», y a «una mulata adolescente de aspecto desamparado que la protegía del sol con un paraguas» (p. 127).

Esa niña costaba veinte centavos, «tenía la piel en carne viva. Tenía el pellejo pegado a las costillas y la respiración alterada por un agotamiento insondable» (p. 129). Márquez relataba a grandes rasgos los antecedentes que habían llevado a la joven a tan penosísima situación:

> Dos años antes, muy lejos de allí, se había quedado dormida sin apagar la vela y había despertado cercada por el fuego. La casa donde vivía con su abuela que la había criado quedó reducida a cenizas. Desde entonces la abuela la llevaba de pueblo en pueblo, acostándola por veinte centavos, para pagarse el valor de la casa incendiada (p. 129).

Esta vida de sometimiento y prostitución surgió de las cenizas de un incendio. Su abuela paterna, el único referente afectivo vivo de Eréndira, le culpó del accidente, y la castigó transformándola en un objeto sexual a través del cual obtener ganancias y de este modo redimir la culpa.

Así, en pocas páginas, sobre la tierra de Macondo estaba de paso aquella niña que sería la iniciadora sexual simbólica de Aureliano. Un Aureliano incapaz de hacer nada, aturdido, que «no pudo dormir pensando en la muchacha, con una mezcla de deseo

y conmiseración» porque «[s]entía una necesidad irresistible de amarla y protegerla» (p. 129).

Surgían los primeros bocetos del relato angustioso de una niña convertida en prostituta por su abuela. Esta historia fabricada por un viento desgraciado merecía ser un relato autónomo[2]. Y de este modo se convirtió en un pequeño libro donde las líneas de aquellos primeros trazos desgarradores tuvieron su propio universo literario.

Para Walter Benjamín «Los libros y las prostitutas tienen cada cual su tipo de hombres que viven de ellos y los atormentan. A los libros, los críticos» (p. 47) y a la pobre Eréndira, su abuela y todos los hombres que utilizaron su cuerpo.

La crítica se desliza por los libros con el mismo ansia con el que los hombre penetraron a Eréndira. Esa violación consentida e incitada por su abuela, tiene la absurda pretensión de reunir unas monedas destinadas a reconstruir el viejo sueño de un espacio de cenizas. ¿A quién representa esa abuela desalmada que negocia con la candidez de su nieta? ¿A quién representa la crítica que se enajena de los textos y piensa que con poseerlos una tarde, deshacer sus hojas entre los dedos, subrayar sus líneas, saciar su sed de citas, puede suplantar a la propia literatura?

Las historias llenas de tanta verdad como ésta deberían enseñarnos a reconocernos en ellas como víctimas y verdugos. A madurar un poco en sus páginas porque cada personaje lleva entre sus dedos fragmentos de nuestras propias debilidades. Somos aprendices de críticos, clientes de los libros, porque nadie nos explica que el amor a la literatura puede ser de otro modo. Y cuando queremos romper el hechizo de esa rutina de amor de veinte pesos, nos parecemos un poco a ese hombre lento y conocedor que amasa la pasión con dulzura, que se atreve a sugerir a la desalmada abuela: «-Eréndira se va conmigo, si usted no ordena otra cosa. Es con buenas intenciones» (p. 281). Pero al igual que él, no somos capaces de cambiar nuestros discursos de «perlas legítimas» de contrabando por la buena literatura. Porque los libros como dice Walter Benjamín al igual que «las prostitutas se han amado desde siempre con un amor desgraciado» (p. 47) y sólo un joven llamado Ulises hijo de un granjero holandés y de una

---

[2] También inspiraría un guión cinematográfico.

india será capaz de amar a Eréndira con un amor lo suficientemente intenso y desgraciado como para cambiar los colores de las cosas al tocarlas, como para robar, matar y enloquecer.

Foucault cuenta en su *Historia de la sexualidad* (vol. 2), al reflexionar sobre «el ser del amor', que inicialmente se parte de la idea del amor como arrebato que lleva al amante/enamorado a intentar alcanzarlo siendo «aquello a lo que aspira». Ulises primero asocia el amor con Eréndira como algo material alcanzable a través del dinero: «-Me llamo Ulises, dijo. Le enseñó los billetes robados y agregó: -Traigo la plata»(p. 287). Sin embargo en la relación que se establece entre Ulises y Eréndira hay una transición porque «Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad de su precio [...] y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer»(p. 290).

El amor entre estos jóvenes buscará consolidarse a través de un intento de huida por el desierto en un camión lleno de jaulas con pájaros que Ulises roba a su padre. Pero sarán capturados y obligados a separarse, a romper el abrazo de su pasión. Eréndira recorrerá el desierto con su abuela deshaciendo su cuerpo bajo la piel de los hombres que no saben amar. Apenas vive espejismos de 'libertad' cuando conoce a Ulises o cuando los misioneros se la llevan y la quieren 'purificar' sometiéndola al ritual de encalar «los peldaños de las escaleras cada vez que alguien las pisara» (p. 294). En el convento Eréndira sentirá su «oficio de mula» como «un domingo de todos los días después de la galera mortal de la cama» (p. 294). Por eso el día que hable por primera vez en el convento dirá que es feliz, porque en cualquier otra circunstancia, alejada de las ansias de su abuela y de los hombres sin amor, ella puede encontrar su rincón de sosiego.

Pero la abuela, al igual que la crítica, encuentra las fórmulas con las que volverse a apropiar y someter a su nieta, o al texto. Y cuando más tarde Eréndira escape con Ulises, la abuela ya habrá logrado una carta documento de un tal senador Enésimo Sánchez que garantizando la moralidad y buenas costumbres de la niña, le permitirá manipular a la analfabeta autoridad civil con el fin de recuperar a su nieta para continuar explotándola sexualmente.

Sin embargo, entre Ulises y Eréndira existe un amor sobre el cual filósofos como Diotima y Sócrates ya se interrogaron de manera ontológica siglos atrás: «el ser mismo de este amor, su naturaleza y su origen, aquello que constituye su fuerza y aquello que lo lleva con tal obstinación o con tal locura hacia su objeto» (Foucault, p. 216). ¿Qué fuerza le lleva a Ulises hasta los confines de la desesperación? ¿A quienes representa este personaje desesperado capaz de escuchar la llamada de la voz interior de Eréndira en la remota distancia?: «-Ulises. Ulises despertó de golpe en la casa del naranjal. Había oído la voz de Eréndira con tanta claridad, que la buscó en las sombras del cuarto» (p. 311).

Ulises tiene los rasgos del lector puro y entregado a la literatura. Capaz de atreverse a envenenar a la crítica, pero limitado por la fortaleza de la misma: «–Está más viva que un elefante– exclamó Ulises–. ¡No puede ser!/Eréndira lo atravesó con una mirada mortal. –Lo que pasa –dijo– es que tú no sirves ni para matar a nadie» (p. 315).

La literatura reprocha a sus lectores, como Eréndira a Ulises, su incapacidad para cambiar el orden de las cosas. Sin embargo, tras el esfuerzo de Ulises, se originan pequeños cambios en la rutina de la abuela: «decidió que Eréndira no recibiera ningún cliente antes de las once, y le pidió que le pintara las uñas de color granate y le hiciera un peinado de pontifical» (p. 316).

Otro intento fracasado es cuando Ulises hace estallar el piano y solo consigue aumentar la deuda; por lo que en su último esfuerzo por liberar a Eréndira tendrá que luchar cuerpo a cuerpo contra esa matrona desalmada. Eréndira observará «con impavidez criminal» a Ulises acuchillar a un ser «de sangre oleosa, brillante y verde».

Eréndira cuando se da cuenta de que por fin era libre su rostro adquiere « de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus veinte años de infortunio» (p. 319). Y así saldría con el chaleco de oro que su abuela había fabricado a fuerza de someterla a tantos hombres sin entrañas y correrá «más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar» (p. 320).

Para Ulises el mundo de Eréndira se volverá inalcanzable: «Libros y prostitutas: raras veces verá su final quien los haya poseído. Suelen desaparecer antes de perecer» (Benjamín, p. 48).

Quedará agotado tras ese asesinato por amor, llamará a Eréndira «con unos gritos desgarrados que ya no eran de amante sino de hijo» (p. 319). El lector perderá al igual que Ulises el rastro de aquella niña sometida por todos los hombres sin amor. El lector, el pobre lector enamorado se convierte en verdugo de la vieja crítica y se olvida que aquellos clientes advenedizos eran tan culpables como la abuela. Y que él mismo, como amante o como lector, se atrevió en un principio a penetrar en esa niña mágica y desgraciada del mismo modo que los otros. Esa niña infinita que sólo quería tener un espacio en el desierto donde respirar sin angustia y dormir tranquila.

Bibliografía

Benjamín, Walter: *Dirección única*. Alfaguara Literaturas, Madrid: 1988.

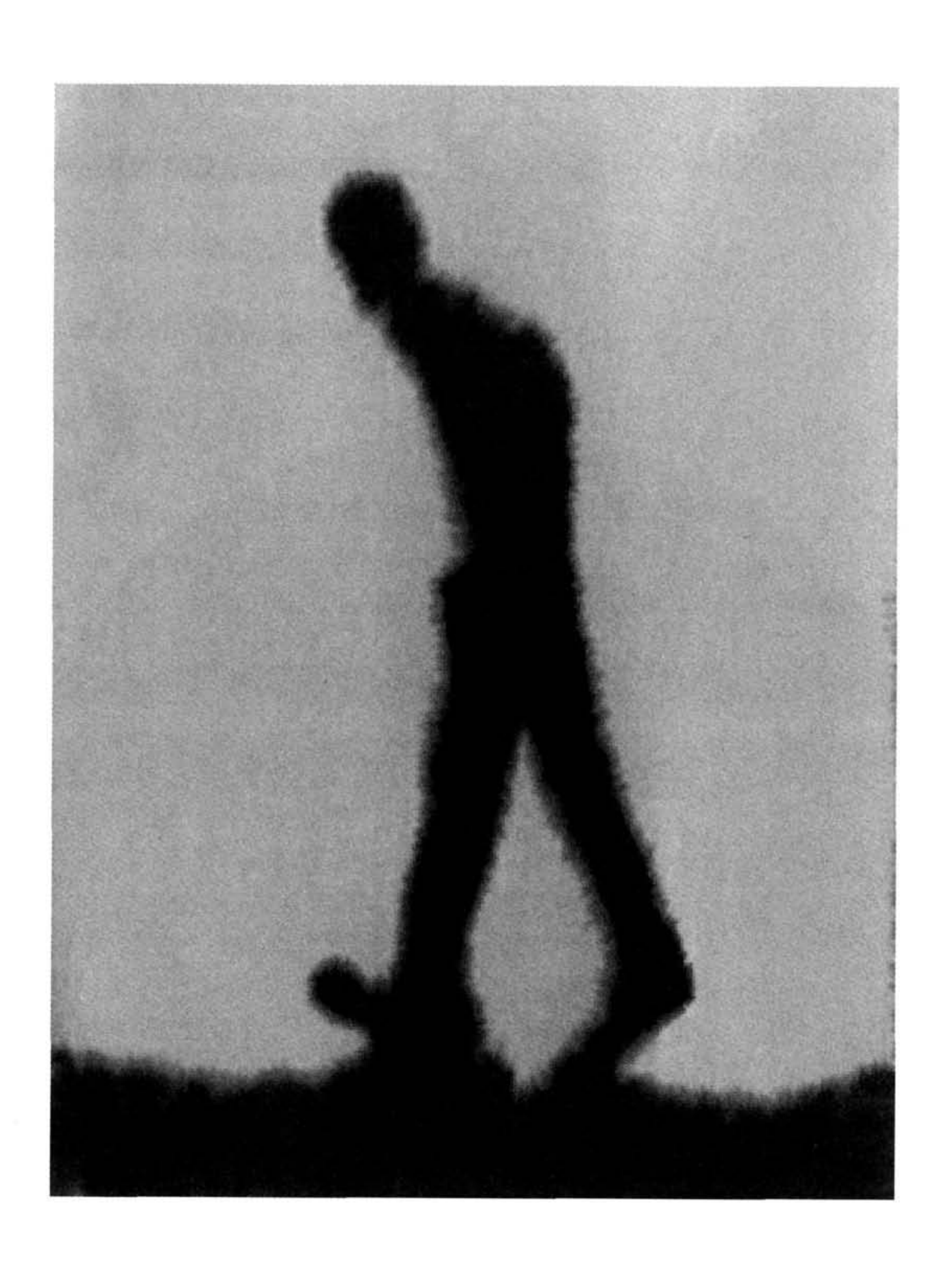
Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad* (vol. 2). Siglo XXI, edit. Madrid 1993.

García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*. Cátedra: Letras Hispánicas, Madrid 1984.

– *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barral editores, Barcelona 1972.

Saldívar, Dasso: *El viaje a la semilla*. Alfaguara, Madrid 1997.


Entrevista



Eduardo Mendoza: «No existe novela sin ironía»

Ana Solanes

EL NARRADOR EDUARDO MENDOZA HABLA EN ESTA ENTREVISTA DE SU NUEVA NOVELA, *EL ASOMBROSO VIAJE DE POMPONIO FLATO*, RECIÉN PUBLICADA POR SEIX BARRAL, Y DEL RESTO DE SU OBRA.

A Eduardo Mendoza le sorprende la vida que llevan sus libros al margen de él mismo. Le ha ocurrido desde el primero, *La verdad sobre el caso Savolta,* que publicó en 1975, y que supuso todo un fenómeno editorial en la España de la Transición sedienta de verdades distintas de las oficiales. Le ha seguido ocurriendo prácticamente con todos sus títulos, desde los más ambiciosos, como *La ciudad de los prodigios* –convertido en seguida en obra de referencia sobre la ciudad de Barcelona–, hasta los más humorísticos, como *Sin noticias de Gurb, El laberinto de las aceitunas,* o *La aventura del tocador de señoras*, que, con decenas de ediciones a lo largo de los años, han convertido a Mendoza en uno de los escritores españoles más leídos y queridos por el público.

Si atendemos a la división rápida que suele hacer la crítica cuando sale una nueva obra de Eduardo Mendoza, entre libros serios o libros de humor, su última novela *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (Seix Barral) pertenecería sin duda a las segundas aunque, de ahí la sorpresa esta vez, las sucesivas ediciones que lleva ya se deben en parte a la «lectura filosófica» que algunos lectores han hecho de las detectivescas aventuras de un romano erudito, acompañado por un niño llamado Jesús, en el Jerusalén del siglo I de nuestra era.

Sea cual sea la razón, el nuevo libro de Mendoza ha vuelto a conquistar al público y su autor viene a Madrid a encontrarse con

los lectores en la Feria del Libro, justo después de esta charla con *Cuadernos Hispanoamericanos.*

– Cuando un nuevo libro suyo se sitúa inmediatamente en la lista de los más vendidos y empiezan a sucederse las ediciones ¿le sigue emocionando la acogida del público o ha terminado por acostumbrarse?

– Mucho, mucho, cada vez más. Porque uno siempre piensa que se ha agotado; sobre todo después de la primera novela, uno piensa que ya ha contado todo lo que podía contar, entonces la segunda es un trauma, y ya en la tercera piensa: «Bueno, ya no puedo exprimir más este limón». Y cuando ya lleva muchos años y muchas novelas, uno piensa: ¿y a quién le puede interesar lo que yo escriba? Por eso la confianza es relativa, una cosa es gustar y otra cosa es gustar lo suficiente como para poder vivir con independencia. Y el dinero significa que puedes seguir escribiendo, y tranquiliza mucho, porque a estas alturas, si ya no me gano la vida con esto, ¿qué hago? Tendría que salir a buscar empleo.

– De hecho dejó las clases en la Universidad, y tampoco es de esos escritores que se prodigan demasiado en actos y colaboraciones. Se ha dedicado casi exclusivamente a la escritura.

– Sí, todo lo demás lo hago de vez en cuando, me gusta, me distrae pero el problema no es que me quite tiempo, sino que me justifica. Yo soy muy vago y si estoy en la Universidad, si hago una colaboración en un periódico, con eso ya he llenado la semana y no tengo la mala conciencia de no haberme sentado a escribir. Y eso es malo.

– Para ser vago ha escrito bastante...

– Lo curioso es que a medida que me voy agotando soy más prolífico. Antes tardaba cuatro o cinco años en publicar una novela, y ahora casi hago un libro por año.

– Ésta es una novela de humor, una historia detectivesca, como tantas suyas, pero también es una parodia de todo un género, del thriller *histórico que arrasa en las librerías. ¿Le tenía ganas?*

«El dinero significa que puedes seguir escribiendo, porque a estas alturas, si no me gano la vida con esto, ¿qué hago?»

– Le tenía muchas ganas porque me da muchísima rabia. Aborrezco la novela histórica, aborrezco el mal *thriller* y aborrezco el esoterismo. Y, claro, se juntan los tres. Por curiosidad me leí *El código Da Vinci,* y me escandalizó porque a mí me parece muy bien la literatura de entretenimiento, pero hay que ser honrado. Más honrado incluso que con la otra. Y si uno escribe un *thriller* al menos tiene que cumplir las reglas. No he leído ninguno más. Pero tampoco mi novela es propiamente de ese género, porque el *thriller* histórico es una historia actual cuyos orígenes están en la Biblia, en Mesopotamia, en unos manuscritos... en fin, dos o tres fórmulas. Pero aquí ocurre al revés: En vez de traer la historia al *thriller*, llevo el *thriller* a la historia. Pero por puro no saber qué hacer en verano.

– *¿A qué cree usted que se debe el enorme éxito editorial de este tipo de novelas?*

– Lo primero es acertar con algo que aún no se había intentado, y luego también se da el fenómeno de la inercia: cuando a alguien le ha gustado un título de determinado género, después se compra otro, y otro, y otro. Y también ocurre que con los libros funciona muchísimo el regalo y no la elección propia, y esto es algo que yo intento explicar siempre a mis editores. El día de San Jordi en Barcelona el chico regala una flor, y la chica un libro, así que hay cientos de miles de libros que no se eligen. Y no hay cosa más sorprendente, y a veces deprimente, que las cosas que los otros piensan que a uno le gustan.

– *Lo asombroso es que encontrara todavía un filón sin explotar dentro del género: El Niño Jesús. Ese personaje de Jesucristo niño que aún no había protagonizado libros de este tipo.*

– Sí, el libro no sé si será bueno, pero la idea sí lo es. El Niño Jesús es una cosa que se había perdido totalmente, al margen de la religión. Yo que soy muy lector de estas cosas, he seguido la historia del Niño Jesús y es muy interesante. Hay una pequeña pero densa bibliografía sobre el Niño Jesús como figura, igual que

---

«Aborrezco la novela histórica, aborrezco el mal *thriller* y aborrezco el esoterismo»

sobre la Virgen, que va cambiando de papel: es la reina, la madre, la compañera. Y el Niño Jesús en el Evangelio tiene un papel importante como proyección de lo que será luego, el redentor y profeta; luego desaparece, en la Edad Media y en todo el arte bizantino no se encuentra un Niño Jesús por ningún lado; y ya después reaparece con San Francisco de Asís, que inventa el belén con la figura central de un Niño Jesús, que representa la humildad. Luego desaparece de nuevo, hasta que reaparece de la mano ya de culturas marginales de América Latina, de los filipinos, etc. Es un personaje interesante en la medida en que refleja nuestras inquietudes colectivas. Pero como figura es un personaje absurdo, un niño que anda por ahí, que lo sabe todo pero no sabe nada, y me parece tan divertido que decidí usarlo para una novela.

– *Se mezclan personajes ficticios con otros históricos, como San José, al que otorga un papel protagonista en una especie de justicia histórica*

– Sí, pobre San José, es un personaje extraño y poco simpático. No es un personaje que haya calado nunca. Siempre calvo y, claro, no favorece. Los calvos no están llamados a triunfar. Hay una bonita novela de Martín Garzo sobre San José, una novela muy poética en la que el propio San José se cuestiona este papel que le ha tocado. Es como el marido de la famosa a la que rodean los *paparazzi*, que son los ángeles corriendo por la casa.

– *Es una novela de humor pero está cargada de datos, de citas. Detrás de toda esa información se adivina un enorme proceso de documentación y un amor ya antiguo por la literatura clásica, la lectura de la Biblia...*

– Hay algunos errores porque cuando uno escribe este tipo de novelas recibe inmediatamente cartas furibundas sobre todo de aficionados a los que les gusta decir: «¡Te he pillado!». Pero sí, toda la literatura clásica, la Biblia y todo el sistema planetario que hay alrededor de ella, interpretaciones, versiones, San Agustín... todo eso y los clásicos me gustan mucho. Son dos mundos distin-

---

«San José es como el marido de la famosa a la que rodean los *paparazzi*, que son los ángeles corriendo por la casa»

tos y nosotros tenemos un pie en cada uno porque somos hijos de la filosofía griega y de la ética de vía bíblica. Pero luego, todo lo que deriva de eso, el momento en que con el cristianismo sepulta la forma de pensar de los griegos sobre la base de una creación y un orden universal teológico, ese momento me interesa muchísimo porque ahí lo que se arma es un caos del que hemos salido hace sólo cincuenta años. San Agustín, Santo Tomás, las mentes más inteligentes y privilegiadas se dedican a resolver el problema de la Santísima Trinidad y a aplicar esto al Producto Interior Bruto, la monarquía, el gobierno... porque todo forma parte de lo mismo. Así que a mí me gustaba mucho ese momento en que confluyen las dos formas de ver el mundo: la de los griegos y romanos, que son lógicos y luego tienen un mundo caótico de los dioses que hacen lo que les da la gana y no se ocupan de los hombres, esos dioses que son un ejemplo al revés, de lo que no hay que hacer. Y luego choca con otros hombres que viven sólo para cumplir la voluntad de Dios, que tienen unas normas que están perfectamente explicitadas y que ellos cumplen a rajatabla, incluso ahora lo siguen haciendo.

– *¿Qué opina de la forma en que han evolucionado esas creencias y esos rituales en pleno siglo XXI?*

– Es que este libro surgió también a raíz de varios viajes que hice a Israel y en los que me interesó muchísimo todo lo que vi. La parte cristiana, el Santo Sepulcro, Nazaret, todo lo que se conserva y que es objeto de peregrinaje se ha convertido en un *reality show* disfrazado. Poca gente sabe que en Nazaret se puede visitar la carpintería de San José. ¡Y que en el Santo Sepulcro está en cráneo de Adán! Pero no simbólicamente, sino que está allí. Eso sí, con una escenografía muy bien montada porque hay que meter el brazo por un agujero para tocar el cráneo, así que, con cierta sensación de miedo a ver si te muerde un bicho, tocas algo que no sabes qué es. Hay que dejar en la puerta todo Darwin e incluso el creacionismo porque aquello lo sobrepasa todo. En El Cairo se

---

«En Nazaret se puede visitar la carpintería de San José. ¡Y en el Santo Sepulcro está el cráneo de Adán!»

puede visitar la casa donde estuvieron José y María en la huída a Egipto.

– *Pero si no existía El Cairo*

– Ya, pero está el piso que alquilaron. Es que si se cree, se cree esto. Creer en una fuerza telúrica es más difícil que creer en los Reyes Magos, los pajes, los camellos... A mí me interesa esta contradicción.

– *También se da en el protagonista, en Pomponio Flato, porque es un hombre racional y sin embargo anda buscando unas aguas milagrosas de cuya existencia ha leído en los textos.*

– Sí, por ejemplo Plinio el Viejo sitúa esas aguas que dan la sabiduría en Cantabria, cosa que no es verdad porque si bebieran de ellas quizá serían de otra forma en Cantabria (ríe). También hay otra en la que decían que si metías una antorcha apagada se encendía, en fin, se creían muchas cosas. Pero es verdad que la razón, la ciencia, es una forma de ir avanzando desde el error hacia fuera en vez de ir hacia dentro, y convertir las creencias en supersticiones. Así que la declaración que se hace al final de «bueno, ya sé que me van a engañar muchas veces, ya sé que me venderán muchas motos» es el precio que hay que pagar. El que no quiera ser estafado, que no salga de casa, porque si viajas te engañan.

– *Ha citado alguno de los referentes literarios sobre los que construye la novela, pero también hay alguno del cómic, de* Asterix, *y del cine, como toda una atmósfera que recuerda a la de la película* La vida de Bryan.

– Sí, están esos dos referentes. De *La vida de Bryan* y todo Monthy Pyton, me siento muy honrado, pero el otro, *Asterix*, era una preocupación mientras escribía el libro porque no me gusta nada. Claro que me parece muy divertido y los dibujos son fantásticos, pero no quería caer en su utilización del anacronismo. Borges dice: «El que usa anacronismos es un bellaco». Las rebajas en el foro, los embotellamientos a la entrada de Roma el fin de semana, etc. todas esas cosas para conectar con la cotidianidad del lector me parecen trucos de baja cocina.

«El que no quiera ser estafado, que no salga de casa, porque si viajas te engañan»

– Y, sin embargo, cuando usted habla en la novela sobre la «desacralización de los terrenos» *no es un anacronismo para hacer reír, sino una realidad que explica en el apéndice final del libro. ¿De verdad había especulación inmobiliaria ya en el siglo I de nuestra era?*

– ¿Pero a quién se le ocurre pensar que en algún siglo no haya existido la corrupción inmobiliaria? En muchas historias y novelas romanas se habla de la especulación. Roma tenía más de un millón de habitantes y había casas de diez pisos. Por lo tanto, muy raro sería que si había corrupción con las provisiones de trigo y el suministro al ejército, no lo hubiera también con la construcción. En *El Satiricón* aparece: hay un personaje muy rico del que todos se burlan porque dicen que ha hecho su fortuna con la especulación inmobiliaria. Y todos andan metidos. Julio César tenía un proceso pendiente por dejar algún dinero para la compra de terrenos, y debía de pasar lo mismo en Mesopotamia, en Berlín y en todas partes.

– De nuevo recurre a una trama detectivesca, con un detective algo estrafalario, pero detective al fin y al cabo. ¿De dónde le viene esta afición por la novela negra?

– Primero porque me gustaba mucho durante una época de mi vida, leía muchas novelas del género y me parecían tan estupendas que tenía el deseo, al que todavía no he acabado de renunciar, de escribir una novela policíaca canónica, pero para eso hay que tener un talento especial. Seguramente hay que ser una señora inglesa con moño, que son las grandes del género, no se sabe por qué. Es como si un noruego quisiera torear..., sin aceptar que el Señor no les ha dado este don. Por otro lado, en esa época, cuando yo empezaba a escribir, estábamos todos muy pendientes de la novela de intriga, que en España no existía, porque nos parecía en aquel momento una novela que posibilitaba la denuncia social, el descubrimiento de todas las cosas tapadas que había en una época. Entonces con Juan Marsé, con Vázquez Montalbán y todo el

---

«¿A quién se le ocurre pensar que en algún siglo no haya existido la corrupción inmobiliaria?»

grupo que nos reuníamos a tomar copas y a cenar de vez en cuando en Barcelona, pensamos: «¿Por qué no creamos una novela policíaca propia, española?». E hicimos ese intento en aquel momento. Vázquez Montalbán con su Carvalho, Marsé con sus propias historias, las mías más bien por el lado humorístico… Y luego es que el género negro tiene una ventaja muy grande, ahora que ya me he desengañado de toda crítica social, y es que es el único género que tiene un canon fijo como la misa, o como la ópera. Y eso es muy cómodo cuando se escribe sin pensar como hago yo; cuando se escribe a ver qué sale hay que tener un patrón para ir siguiéndolo. Y la novela policíaca es el único género que tiene un patrón tan marcado que con crear la estructura y rellenar los vacíos ya sale. Lo importante es que el relleno sea bueno, pero cuanto más se parece al modelo, mejor, porque es lo que gusta al lector y lo que está esperando.

– *Por lo que dice, entonces, en esa distinción que hace Javier Marías entre escritores con mapa o con brújula, usted sería también de los de brújula. Se sienta, se pone a escribir y ¿se sorprende a sí mismo?*

– Sí, me sorprendo de que algo se me ocurra, siempre pienso: «Bueno, ahora qué haré». Y tardo muchísimo en sentarme, lo cual es mala señal, porque voy dando vueltas por la casa, bajo a comprar el periódico, y hasta que no me digo que ya no puede ser, no me siento. Y entonces tengo la impresión de que no se me va a ocurrir nada, y de que esta vez ya es la definitiva, y eso me sucede todos los días de mi vida. La angustia me invade pero lo importante es tener algo, unas notas, unos apuntes tomados en cualquier parte y, a partir de ahí, ir tirando.

– *Con protagonistas como el Niño Jesús o San José en* El asombroso viaje de Pomponio Flato, *y con los tiempos que corren: ¿No se le ha quejado nadie?*

– No se me ha quejado nadie porque por mi constitución genética no ofendo. Hay personas que son magníficas y, sin que-

---

«Siempre tengo la impresión de que no se me va a ocurrir nada, y de que esta vez ya es la definitiva»

rer, ofenden. Yo no. Amigos creyentes y practicantes han leído el libro y se han reído y han comprendido que era una broma inocente. Pero incluso una publicación religiosa sacó una reseña en la que decía: «Pues es muy simpático, y el Niño Jesús queda muy bien». De siempre presupongo en el lector un grado de inteligencia mínima para entender qué tipo de broma es, y para que no se escandalice y vea que es puro juego. Y cuando uno presupone este grado de flexibilidad cerebral, la respuesta existe. Hay quien, por el contrario, presupone que el lector es tontísimo, y encuentra su público y gana mucho dinero con ello.

– *Si en lugar de hablar del Niño Jesús lo hubiera hecho de Mahoma quizá ya habrían puesto precio a su cabeza.*

– Sí, hay que andarse con muchísimo cuidado. He estado últimamente en países islámicos y es donde he encontrado la gente más simpática, afectuosa y acogedora. He estado mucho en El Cairo, en Damasco, y los árabes son lo más, lo mejor. Pero tienen esta intransigencia que nosotros no podemos entender. Y que no se te ocurra la más mínima broma no ya en medio de una mezquita, sino en la Universidad, en el claustro de profesores con los catedráticos de filología hispánica, y no ya sobre religión, sino la más mínima broma sobre lo que sea. El tema de las mujeres no se puede tocar, es tema tabú. Un disparate.

– *En alguna ocasión ha dicho que en la religión está el último reducto del humor.*

– Sí, pero aunque en abstracto da risa, al que le toca pagar los platos rotos no le hace ninguna gracia. Todas esas posturas justificadas con esa mezcla de superstición y otra cosa que me encanta que es la lógica jesuítica porque ahí viene la gran estafa. Entonces esa mezcla me divierte, me parece un juego de manos, y siempre me ha gustado porque todo tiene que ver con la ficción: el engaño previamente pactado. Pero en la religión no es así, porque la amenaza y la coacción son tremendas.

– *Cada vez que publica un nuevo libro la crítica corre a etiquetarlo como una nueva novela de humor de Mendoza, o como*

«Presupongo en el lector un grado de inteligencia mínima para entender qué tipo de broma es esta novela»

un libro de los «serios». ¿También usted cuando escribe hace esta clasificación previa entre libro ligero o serio?

– No de esa forma, aunque es evidente que cuando empiezo una novela con presupuestos como estos, parto desde la ironía, porque por otro lado creo que no existe novela sin ironía. Es verdad que me planteo dos modelos distintos y luego también me planteo la envergadura. No es lo mismo emprender un viaje de seiscientas páginas; es otro tipo de ritmo porque no se pueden contar chistes a lo largo de seiscientas páginas. No es una carrera de cien metros sino la maratón. Pero me han llegado a decir si no sentía cierta esquizofrenia, y no, hombre, tanto como eso, no.

– *¿Estas novelas más humorísticas también le sirven a usted como descanso de las de mayor envergadura?*

– Alterno, sí. Escribir una novela realmente ambiciosa, aunque dentro de los límites y de las propias fuerzas de cada uno, puede hacerse tres o cuatro veces en la vida. Yo no puedo escribir *La ciudad de los prodigios* cada año. Ni siquiera los grandes escritores han hecho eso y si lo han hecho les han salido bien tres. Tolstoi tiene dos grandes novelas, pero dos, en noventa años que vivió. El resto son cuentos y otras cosas.

– *¿Es una ventaja tener dos registros?*

– Sí, pero yo creo que todo el mundo los tiene. No se pueden escribir novelas en las que uno echa el resto, en las que uno investiga, estudia, a las que les dedica cinco años. Porque seiscientas páginas de libro significan dos mil o tres mil de manuscrito y todo en la cabeza. Se puede intentar una vez cada década de la vida. Yo mismo ya no sé si estoy en condiciones de meterme en otra novela de ese tipo. Pero no me parece una duda existencial. Igual que no voy a aprender ahora a tocar el violín o a boxear, pero haré otras cosas estupendas. Por eso entiendo que a partir de cierto momento muchos autores, si no les acucian las deudas, escriben sus memorias, epistolarios, etc. Y a mí me gusta por ejemplo hacer traducciones. Después de escribir una novela de estas hay que pasarse un año por puro descanso y hasta por higiene literaria. Y

«Una novela realmente ambiciosa –dentro de las fuerzas de cada uno– puede hacerse tres o cuatro veces en la vida»

además vienen muy bien para leer todo aquello que no se ha podido leer mientras duraba el proceso de escritura. No me parece que eso sea algo que los psiquiatras deban diagnosticar, sino más bien al revés.

– *Una novela de humor que no hace reír, es un fracaso, por eso entraña siempre cierto riesgo. En este sentido, dejando aparte el favor de los lectores, ¿cree que la literatura de humor goza en España del prestigio que merece?*

– No lo tiene en ningún sitio. Es verdad que es la literatura de más riesgo porque se ha de cumplir una condición casi deportiva. Hay que meter gol. Y si no, no vale jugar bien. Cosa que en la novela dramática no ocurre. Así que hay que conseguir resultados concretos porque la oferta es esa: te voy a hacer reír. Lo que ocurre es que eso en estos momentos, sobre todo recientemente, mientras que pierde peso social la novela, la ficción, en beneficio de otros medios como la televisión o el periodismo, crece el interés académico. Entonces la Academia con el humor tiene poco que hacer, no lo trabaja. Porque cuando se habla de que una novela es una deconstrucción, etc. queda un poco pobre, porque su objeto no era la deconstrucción, sino la risa, y la risa no es objeto de tesis, ha quedado un poco marginada. Y de nada vale pensar que la novela nace de la picaresca, del *Quijote*, del *Lazarillo*, de *Tristram Shandy*, de Voltaire... El siglo XIX hace que la novela sea dramática y Dostoievsky la acaba de dramatizar, Faulkner o Proust, que tiene mucho sentido del humor, pero no juega a eso. Y entonces ahí queda la novela de humor. Pero no pasa nada. Que no me den el Premio Cervantes no me quita el sueño, al contrario, me lo da. Duermo más tranquilo.

– *Bueno, también ha escrito otro tipo de novelas, como decíamos antes, novelas importantes. ¿No le gusta formar parte del circo mediático?*

– No me gusta mucho, no. Es absurdo que diga esto mientras estoy dando una entrevista antes de ir a firmar a las casetas. Me gustaría mucho publicar novelas anónimas, no dar la cara. Porque

---

«La Academia con el humor tiene poco que hacer, no lo trabaja. La risa no es objeto de tesis, ha quedado un poco marginada»

cuando uno elige estar solo con sus fantasías es porque no le gusta mucho la vida pública. No me gusta ni hablar con la gente; yo viviría en una gruta, como los anacoretas, pero bueno, sé que la profesión no es sólo escribir sino también tratar de vender el producto que uno fabrica. Así que todo eso lo acepto aunque lo considere la parte pesada del trabajo, no como algunos que lo que persiguen es que se les conozca y les paren por la calle. A veces ocurre, claro, no mucho por suerte, y suele ser con cariño, lo cual no disminuye el grado de molestia porque la gente lo hace con tanto cariño que se sobrepone a cualquier norma de educación. Como el hecho de estar cenando y que venga alguien a interrumpir la conversación para que le firmes una servilleta de papel: entonces le tiraría la sopa. Por suerte la gente por lo general es educada. Yo vivo en Barcelona, donde la gente no es educada pero es tímida, aunque eso se ha ido perdiendo. Antes era delicioso. Yo recuerdo al principio el día de San Jordi, que alguien cogía un libro y cuando le decían: «Está el autor, si quiere se lo puede firmar». Entonces lo dejaban y salían corriendo a comprarlo en otro sitio. Ahora hay un fenómeno nuevo e inquietante, y es que todo el mundo lleva una cámara y se quiere hacer una foto contigo. Y la gente se ha vuelto mucho más tocadora, seas quien seas.

– La verdad sobre el caso Savolta *la publicó mientras vivía en Nueva York y quizá no fue consciente del todo de hasta qué punto supuso un fenómeno en la España de aquel momento. Algo también curioso ocurrió con* La ciudad de los prodigios, *pues se convirtió en una obra de referencia, de culto, que se estudia hasta en universidades extranjeras ¿Le sorprende la vida que viven sus libros una vez que los ha entregado al editor?*

– Sí, siempre me ha sorprendido la vida que han tenido los libros, cada uno a su manera. El primero me sorprendió mucho porque yo pensé que iba a pasar inadvertido y tuvo el éxito que tuvo. Pero el siguiente me sorprendió aún más porque fue *El misterio de la cripta embrujada*, que yo pensé que no tendría ninguna repercusión y todavía ahora se estudia y se traduce a diferentes

---

«No me gusta ni hablar con la gente; yo viviría en una gruta, como los anacoretas; pero la profesión no es sólo escribir»

idiomas, aunque ya no se entiende, porque habla de Suárez y de unos políticos catalanes del 77 de los que no me acuerdo ni yo, y me pregunto ¿quién puede entender esto ahora? *La ciudad de los prodigios*, que yo pensé que sería una novela más, se convirtió en el anuncio del Ayuntamiento de la Ciudad de Barcelona; *Sin noticias de Gurb*, que la escribí por entregas para el periódico y pensé que se agotaría ahí, en agosto, lleva infinitas ediciones. Nunca sé lo que puede pasar. Sin embargo, otras que creí que iban a funcionar mejor, después han pasado sin pena ni gloria. Y de este mismo que yo pensé que quizá me dirían: «Hombre, déjate de tonterías, retírate» pues la editorial ha vendido muchísimo. Y además por el lado que menos me imaginaba: «la reflexión filosófica de las culturas, etc.» No me esperaba que nadie lo leyera desde esa óptica y me sorprende gratamente. Siempre es un poco como tirar los dados y es bonito que sea así.

– *Siempre ha demostrado una maestría y un gusto especial por mezclar distintos tipos de lenguajes. Uno muy culto, casi pomposo, con otro más popular. ¿Tiene algo que ver en esa facilidad de desdoblamiento la época en la que trabajó como traductor?*

– Sobre todo de cuando era intérprete, porque aquello era entrar en un lenguaje y salir con otro, pero incluso con la misma gente, porque en la reunión estaban utilizando un idioma y al salir habían cambiado. Eso siempre me ha llamado la atención. Yo creo que la literatura tiene que estar jugando siempre con diferentes registros, reales y literarios porque cuando uno empieza a escribir se mete en una tradición donde está todo, Pérez Galdós, Santa Teresa, Jardiel Poncela y el telediario.

– *¿Hacia dónde cree que tiende la novela, usted que hace tiempo vaticinó que, tal y como la concebimos hoy, tiene los días contados?*

– Es imposible de decir porque la novela, como todas las cosas, evoluciona por pequeños brotes imperceptibles, aisladamente. Seguramente se esté gestando algo que aún ni vemos. Quién iba a decir que de unas tristes parodias de la novela de caballerías iba a

---

«Yo creo que la literatura tiene que estar jugando siempre con diferentes registros, reales y literarios »

surgir la novela que hoy tenemos. Ya veremos también lo que pasa con el libro escrito. Es un fenómeno histórico, antes tampoco se leía y la literatura era el teatro, el cuentacuentos y la poesía popular. Y ahora es posible que entremos en otra fase.

– *A la pregunta de «y usted, ¿por qué escribe?» su amigo Fernando Savater respondió. «Porque por leer no pagan». ¿Lo suscribe o tiene sus propias razones?*

– A Fernando le pierden los epigramas (ríe). En parte la verdad es que a uno lo que le gusta es leer, la literatura y lo que desearía es seguir eso mismo e ir más allá. Uno escribe porque lo que le gusta son los libros, y si además pagan, y uno puede vivir de lo que le gusta y de lo que le divierte, ése es el gran lujo.

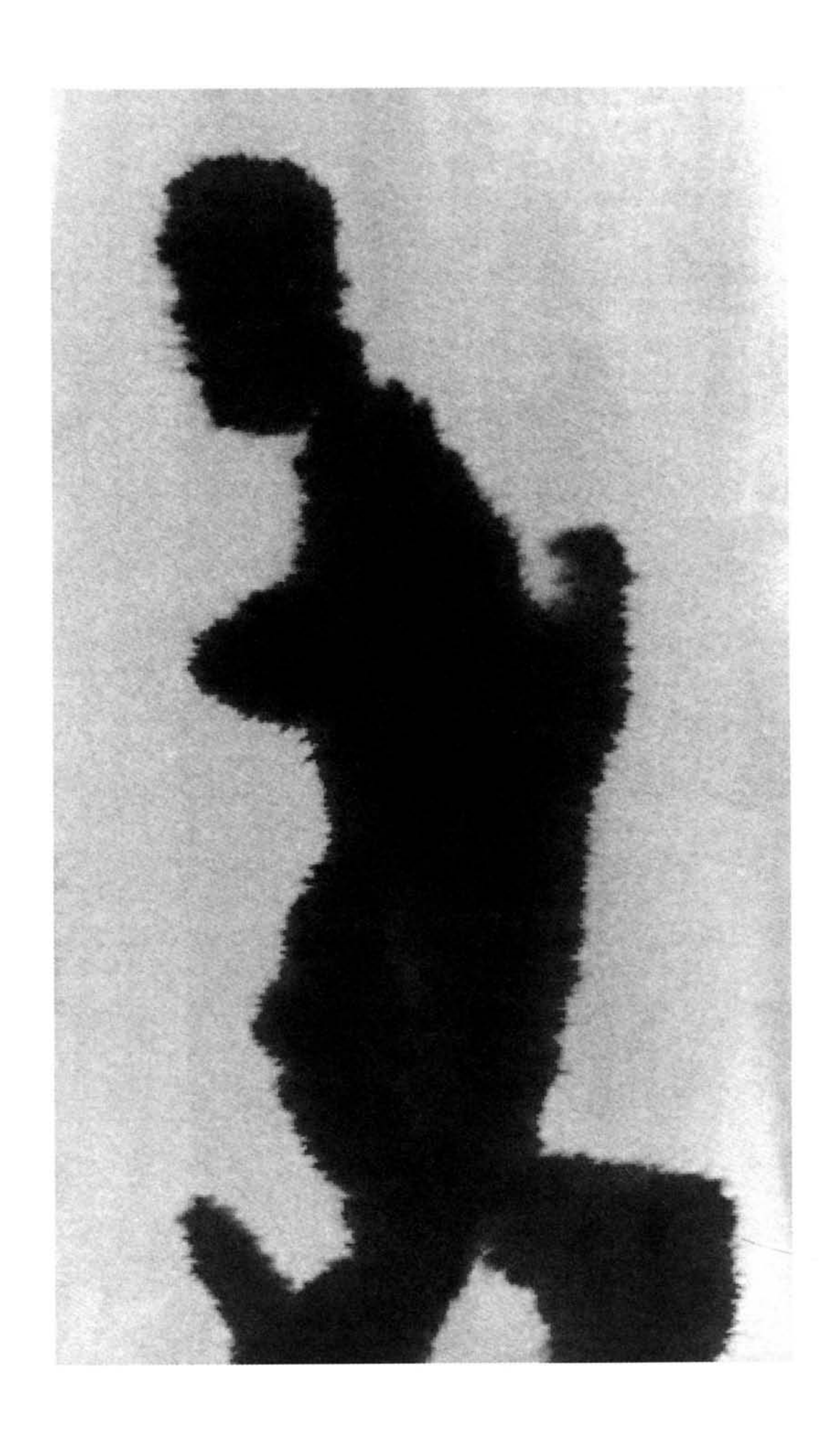
– *Alguna vez ha bromeado con la idea de retirarse, pero supongo que, de momento, es sólo eso: una broma.*

– Pienso que en algún momento debería hacerlo. Me asaltan los temores porque veo escritores que deberían haberse retirado. Hay autores que se están perjudicando con efecto retroactivo y no querría caer en eso.

Y «con esta nota triste» dice Eduardo Mendoza, terminamos la entrevista porque vienen a buscarlo de su editorial para acompañarlo al Retiro, a firmar ejemplares en la Feria, pero antes –comenta divertido tras preguntar si hace calor– tiene que subir a cambiar su elegante traje por «una camisetita de tirantes» C

«Uno escribe porque lo que le gusta son los libros, y si además se puede vivir de lo que le gusta, es un gran lujo»


Biblioteca



Yo pecador y otros placeres

Javier Rioyo

Conozco al autor de *Placer contra placer* desde hace ya unos cuántos libros, que, en algunos casos, son variaciones del mismo libro. Desde luego del mismo espíritu, en todos batallan el placer contra el placer, antigua, eterna y renovada pelea de Don Carnal contra Doña Cuaresma. Porque no es verdad, aunque nos gustaría, aquello de todo el año es carnaval. Ni lo soportaríamos, pero frente a la vida terrenal como valle de lágrimas hay reivindicadores, propagadores de todo lo contrario, la vida como escenario de placeres al alcance del ser humano. Uno de los más destacados reivindicadores que conozco es Ruiz Mantilla.

El periodista, escritor, novelista y gozador, Jesús Ruiz Mantilla es un bien nacional, un monumento que tendría que ser protegido. Cuando los seres humanos como él, en sus manifestaciones públicas o privadas, comiencen a perder sentido, cuando lleguen a ser memorias de tiempos pasados, significarán que estaremos cerca de terminar con una civilización que me gusta. Una sociedad que no cometa los pecados que Ruiz Mantilla viene cometiendo hace décadas, es una sociedad que no merece la pena. Y no hablo de la reivindicación del exceso, de la gordura como rebeldía ni de la decadencia del hartazgo. Que nadie se engañe con las apariencias. No son esas las propuestas de Ruiz Mantilla, no son esos los caminos del placer, del saber gozar, del saber vivir. En los placeres de Ruiz Mantilla, los pecados capitales se convierten en propuestas de felices transgresiones. Se puede pecar de otras maneras, pero son más aburridas, menos vitales, menos apasionadas.

Jesús Ruiz Montilla: *Placer contra placer*, Ed. Aguilar, Madrid, 2008.

Esta peculiar fisiología del gusto, este libro rojo de un comunismo del gozo como conquista social y personal, este catecismo de colores, esta confesión de objetiva felicidad de Ruiz Mantilla, es una inteligente propuesta para recorrer placeres vitales, mentales, sensoriales y emocionales. El placer, como el demonio, se aparece de muchas formas: de pincho de tortilla, de barra de la taberna de Cuenca «La Ponderosa», de helados juveniles, de vinos o whiskies; no, el placer se consigue en una conversación nocturna con los amigos, en las risas con las hijas, en el recuerdo de un bocata compartido con un amor, en los viajes por carreteras secundarias, en algunas voces de la ópera, en los conciertos de los Rolling, en las lecturas de los clásicos, en las músicas del Ipod, en los partidos del domingo, en el recuerdo de bajadas por la nieve o en el placer de no hacer nada. El placer tiene mil maneras de tentarnos. Y nosotros tenemos muchas razones para caer en la tentación. De eso va éste libro, de caer en la tentación, en las tentaciones y no arrepentirnos. Podemos hacer muchas cosas. Y también podemos encontrar placer en imaginar como será eso tan placentero de no hacerlo.

No es fácil imaginar a Ruiz Mantilla como un Bartleby. El preferiría hacerlo. Y cantarlo, comerlo, escribirlo, escucharlo, pasearlo, contarlo y disfrutarlo. En tiempos de dietas, gimnasios, espíritu ligh y modelos anoréxicos, Ruiz Mantilla propone decir no. Y lo propone desde un lugar del mundo, desde un tiempo y un país que conoce y disfruta como pocas personas. Es uno de nuestros más destacados y conocidos periodistas culturales. Un profesional sagaz y tranquilo, con las necesarias dosis de entusiasmo y escepticismo, una buena combinación para tiempos de tantos conocimientos virtuales y poca sabiduría vital. Conocemos sus novelas *Los ojos no ven*, *Preludio* y *Gordo*, y también su biografía sobre el castrado cantante Farinelli, y en toda su obra libresca esta la vida, la pasión, los gustos y disgustos de éste inusual escritor y periodista que nos hace acordarnos de aquellos maestros de la curiosidad, el periodismo, la buena mesa y la buena escritura, en el que situamos en un lugar preferente al añorado Néstor Luján. En esa senda es como entendemos las propuestas vitales, esta peculiar literatura de autoayuda que nos propone Mantilla en sus caminos para encontrar el placer.

Libro que está escrito como una confesión, como un «yo pecador», como un reconocimiento de nuestra condición de condenados si viviéramos en un mundo regido por las normas, las restricciones, los premios y los castigos que imponen las religiones. Es un libro escrito al margen de la obediencia, al margen de los mandamientos, al margen de la fe y del pecado. Un libro a favor de la fe en los hombres que aman, beben, comen, se emocionan, hacen el amor, viajan, escriben, leen, cantan y recuerdan. Es un libro que va con nuestro equipo. Es un libro de uno que siempre jugará con nosotros, aunque seamos de los peores de la clase. Un libro para mujeres y hombres que merecen la pena.

Es verdad que el hombre, decía Montaigne, es un animal que guisa. También es un animal que busca los placeres, los reconoce, los sabe nombrar y, algunas veces, los sabe contar. En esa estirpe de hombres, de escritores está Jesús Ruiz Mantilla. Un tipo que merece la pena. Un hombre que sabe cultivar la buena vida y el amor a los suyos, a los que elige como suyos y las cosas que por la vida pasan para que no se pierdan entre los deseos frustrados.

Es un libro lleno de reivindicaciones. Un libro que nos empuja a eso tan pecaminoso que es la búsqueda del placer. Y es un libro escrito con amor. Con amores a muchas cosas. También con algunas fobias, que Jesús no es de ninguna secta, ni va con sermones, ni pide perdón por los pecados. Es un tipo normal. Pero amoroso. Como dijo el maestro de vida, placeres y escritura, Josep Plá: «No hay amor sin cocina. La práctica del amor es inconcebible entre personas mal comidas o tirando a hambrientas». No somos de esos. Y Ruiz Mantilla, menos. Que lo lean, que disfruten ©

Cartografía cernudiana

Luis Alberto de Cuenca

Vaya por delante mi sombrerazo (que diría mi amigo Javier Puebla) ante la espléndida biografía *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)* que acaba de publicar Antonio Rivero Taravillo. Aparte de excelente traductor de Shakespeare, Tennyson, Robert Graves y Ezra Pound (entre otros), Rivero ha publicado libros deliciosos como *Viaje sentimental por Inglaterra* (Almuzara) o *Los siglos de la luz: héroes, mitos y leyendas en la épica y la lírica medieval* (Berenice). Su prosa transmite todo eso que le pedimos a la buena prosa: corrección, claridad, entusiasmo, calor y esa fina ironía que acompaña fielmente a los escritores de casta. Estudió Filología Inglesa en la Universidad de Sevilla, aunque por nacimiento es melillense, de 1963.

Todos sabemos que Cernuda tuvo muy en cuenta en su evolución poética la *maniera* de los poetas ingleses, que visitaron su espíritu mucho después que los franceses, habituales en su más temprana formación literaria, de modo que me parece de perlas que un experto en las letras de la vieja Britania sea el que ahora haya tejido una biografía modélica sobre los treinta y seis primeros años de Cernuda, un poeta que forma parte, íntima y verdadera, de la educación sentimental de Antonio Rivero. Con cariñosa minuciosidad, pero sin ese punto hagiográfico que tanto aburre en ciertos biógrafos al uso, nuestro anglista metido a historiador va desgranando los mundos y los días de uno de los poetas mayores de nuestras letras a mayor gloria de la propia literatura, que no puede ni debe prescindir de la cartografía humana de sus cultivadores más conspicuos.

Antonio Rivero Taravillo: *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*, Tusquets. Barcelona, 2008.

Recuerdo otro admirable trabajo biográfico sobre Cernuda, llevado a cabo por mi amigo Luis Antonio de Villena y publicado en 2002 (Barcelona, Omega, colección «Vidas literarias»), que se lee como una novela. Recuerdo las formidables aportaciones *ad hoc* de nombres tan «cernudianos» como Derek Harris, Philip Silver y James Valender. Estoy completamente seguro de que estos nombres, y tantos otros aducidos por Rivero Taravillo en su completísima bibliografía (páginas 431-437 del tomo), estarán encantados con este nuevo intento de registrar el mapa vital de Luis Cernuda en unas páginas (450, para ser exactos). Un jurado compuesto por Jorge Semprún, Miguel Ángel Aguilar, Josep Fradera, Josep Martí i Gómez, Josep Ramoneda y Antonio López Lamadrid (este último en representación de Tusquets Editores) concedió al libro el XX Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias, lo que avala, si cabe aún más, la labor realizada por Rivero, que no ha dejado archivo particular sin revolver, empezando por el riquísimo de Ángel María Yanguas Cernuda, sobrino del poeta, a la hora de trazar el día a día del biografiado hasta su salida de España rumbo a Inglaterra un año antes de la conclusión de la Guerra Civil.

Todavía me acuerdo con extrañeza y cierta indignación del espacio reservado a Cernuda en los libros de texto de Literatura de mi lejano bachillerato, un espacio ridículo comparado con el dedicado a otros poetas de su generación. El autor de *Perfil del aire* es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes del grupo del 27 y uno de los más influyentes, si no el más influyente, en la poesía de las generaciones posteriores. La línea lírica que conduce de Luis Cernuda a Jaime Gil de Biedma ha sido especialmente benéfica para la poesía española actual, pues ha proporcionado bases sólidas de carácter teórico y estético a muchos de sus más distinguidos representantes. Esto es algo que no admite refutación y que no conviene olvidar. No sería excesivo afirmar que la huella de Cernuda está presente en los más altos valores líricos de nuestro presente, y que va a seguir ejerciendo durante mucho tiempo una saludable influencia en las nuevas promociones poéticas. Si hay un poeta español que está vivo y que pasea aún hoy su bigotillo cinematográfico entre nosotros, ése es Luis Cernuda, aunque digan las crónicas que falleciese en México, D. F., un 5 de noviembre de 1963.

Por alusiones al bigotillo de Cernuda, inspirado directamente en el de Douglas Fairbanks (que visitó Sevilla en mayo de 1924 acompañado de su mujer, Mary Pickford), quiero recordar aquí la enorme importancia que tuvo el cine para todos y cada uno de los miembros de la Generación del 27. Probablemente nunca hubieran armado la revolución estética que organizaron, dentro de las autocomplacientes letras españolas de su época, sin la preciosa colaboración del noveno arte, que informó y decoró sus mentes con vistas a la imprescindible subversión y a la insurrección necesaria. De la pasión que sintió siempre Cernuda por el cine nos habla Antonio Rivero Taravillo en muchos pasajes de su obra, que está trenzada con la erudición campechana de las biografías inglesas y con la delicadeza y el buen gusto propios de un maestro japonés de *ikebana* anterior al período Meiji.

¡Cuánto aprendemos de nosotros mismos al leer la peripecia biográfica de nuestros personajes favoritos! Mucho de lo acontecido a Cernuda nos ha ocurrido de una u otra forma a quienes nos asomamos a su vida, que resume y traduce la existencia de todos. Cada hombre es un espejo en el que se reflejan los demás hombres. En cada frustración, en cada aislamiento, en cada buen o mal gesto de Luis Cernuda caben la mayoría de nuestras grandezas y de nuestras miserias, y en las relaciones que mantuvo con sus amantes, compañeros de viaje y maestros aparecen refractadas las relaciones que hemos mantenido nosotros con los nuestros. Cambian la densidad del medio y la dirección, pero el rayo de luz es el mismo, sobre todo cuando coinciden tantos nombres propios que todavía los nacidos *circa* 1950 hemos llegado a conocer.

Por razones como ésa no podemos leer el *Cernuda* de Rivero Taravillo sin emoción, porque al diseccionar el vivir del poeta sevillano nos sentimos diseccionados, y al contarnos, por ejemplo, cómo se ponía de parte de Concha Méndez, su gran amiga hasta el final, en las pequeñas disputas domésticas con Manuel Altolaguirre, evocamos escenas similares de nuestra vida en las que hemos llevado la contraria a nuestra (presunta) militancia de género, y al referirnos los amores del poeta con Serafín Fernández Ferro («olvido de ti, sí, mas no ignorancia tuya»), nos refiere la historia de nuestros propios amores, y al confirmarnos su fascinación por la *Anthologia Graeca* del códice Palatino (que leyó, como Alberti,

en la edición bilingüe francesa de «Les Belles Lettres», nos confirma un itinerario libresco muy parecido al nuestro.

Pepín Bello calificó a Cernuda de «homosexual hasta el paroxismo», lo que no quiere decir en modo alguno que sus posiciones ante el amor varíen lo más mínimo en lo sustancial de las que ocupan los lectores heterosexuales de su biografía. Luis Cernuda se sintió diferente desde muy niño, pues había crecido en un ámbito familiar autoritario e integrista, pero su opción sexual no era, pese a lo que él pudiera sentir en medio de una sociedad homófoba, el rasgo diferencial más importante de su personalidad. Lo que distinguió siempre a Cernuda de los demás fue su talento, su sensibilidad a flor de piel, su entrega absoluta a la poesía, su agudeza como lector, su elegancia, sus ojos irrepetibles (esos ojos vivaces y arrolladores, a la vez que retraídos y tímidos, que asoman en la fotografía de estudio que se hizo en octubre de 1928 y que figura en el cuadernillo de fotos inserto en la biografía de Rivero), su íntima y peculiar visión del mundo.

El capítulo 8, titulado «Libertad y olvido», se abre con la siguiente cita de *Los placeres prohibidos* (1931):

> ¿Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas,
> tantos besos de amantes, que la pálida historia
> con signos venenosos presenta luego al peregrino
> sobre el desierto, como un guante
> que olvidado pregunta por su mano?

En estos versos ya está entero el mejor Cernuda, el que, conociendo como nadie los metros clásicos, consiente voluntariamente en vulnerarlos buscando otra manera de decir, otro cauce de música, otra emoción sonora más difícil y, acaso, más auténtica. Cuando se proclama la República, Cernuda se encuentra en Madrid, ocupado en enamorarse de Emilio Prados, que le dio calabazas (un detalle revelado por Villena en su biografía cernudiana de 2002). Aquello se le pasaría muy pronto, como pasaría la República y las ilusiones en ella depositadas, como pasa todo lo que se mueve bajo el sol (y lo que no se mueve, si me apuran). Pero hay algo que tardará una barbaridad de tiempo en pasar, y ese algo es la poesía de Cernuda, de la que él mismo hubiera podi-

do escribir, tomándole prestado el verso a Horacio: *Exegi monumentum aere perennius*. La biografía de Antonio Rivero Taravillo recupera las huellas sobre el mundo de un poeta imprescindible. En las señales que dejó su vida en las arenas del placer y en las rocas del sufrimiento puede reconstruirse, con un poco de suerte y un mucho de trabajo, el alfabeto de su corazón. Tratándose de alguien como Luis Cernuda, el cumplimiento de esa tarea resulta muy de agradecer ©

Aventuras de una heroína de veintiséis pulgadas

Norma Sturniolo

El autor: Un gran promotor del libro y la lectura

Antonio Orlando Rodríguez (n. en Ciego de Ávila, Cuba, en 1956), el autor de *Chiquita,* la novela ganadora del *XI Premio Alfaguara de Novela* considerado uno de los de mayor prestigio de los otorgados a una obra inédita en castellano, con una dotación de 175.000 dólares y una escultura del artista español Martín Chirino, es un viejo conocido de quienes se dedican a la literatura infantil y juvenil latinoamericana. Su labor como escritor, editor, crítico e investigador es digna de destacar. Ha sido un infatigable divulgador de libros infantiles y juveniles de autores latinoamericanos no solo a través de publicaciones sino también en conferencias y talleres dados en Cuba, México, Costa Rica, Brasil, Venezuela, El Salvador, Ecuador, Honduras, Guatemala, Colombia. El también escritor e investigador chileno Manuel Peña recuerda que «entre 1992 y 1993 trabajó en Costa Rica como asesor del Programa Nacional de Lectura, coordinador y profesor del Taller Modular Centroamericano de Promoción de Lectura y coautor de la colección Biblioteca del Promotor de Lectura, proyectos desarrollados por la UNESCO. Igualmente fue muy importante su labor en Costa Rica como fundador de la revista

---

Antonio Orlando Rodríguez: *Chiquita,* Ed. Alfaguara. Madrid, 2008.

Cuentaquetecuento, revista latinoamericana de literatura infantil, junto al especialista Sergio Andricaín, uno de los principales promotores»[1].

Actualmente coedita con Sergio Andricaín *Cuatrogatos*, una de las website más consultada de la LIJ. Entre otros libros para niños ha escrito *Cuentos de cuando La Habana era chiquita, El Sueño, Concierto para escalera y orquesta, Yo, Mónica y el Monstruo, Mi bicicleta es un hada y otros secretos por el estilo, Un elefante en la cristalería* y *Disfruta tu libertad.* De la literatura infantil latinoamericana, de la odisea de las revistas dedicadas a LIJ en América Latina, de la situación actual de la LIJ latinoamericana en Estados Unidos, que es el país donde ahora reside Antonio Orlando Rodríguez, habló para *Cuadernos Hispanoamericanos*[2].

En el campo de la investigación de la literatura infantil ha dado a conocer títulos como *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe, Literatura infantil de América Latina, Escuela y poesía, Puertas a la lectura.* Entre sus muchas aficiones hay que mencionar su investigación sobre juegos y juguetes para niños, siendo un coleccionista de los mismos.

Es autor de la novela para adultos *Aprendices de brujo (2005)*, de los libros de cuentos, *Strip-tease* (1985) y *Querido Drácula* (1989), y de la obra de teatro *El león y la domadora* (1998).

Orlando Rodríguez ha investigado escrupulosamente desde los orígenes prehispánicos de la litertarura infantil en América Latina y el Caribe hasta la actualidad. En Literatura infantil y juvenil latinoamericana: un universo por descubrir propone el fomento de la lectura de libros que nos permitan conocernos y reconocernos como pueblos y crecer al mundo desde la raíz de nuestras verdades.

Entre la ficción y la realidad

Chiquita es una novela que parte de un hecho real: la vida de Espiridiona Cenda, una liliputiense cubana que a pesar de medir

[1] Peña Muñoz: Manuel: *Había una vez... en América*, pág. 134, editorial Dolmen Estudio, Chile 1997.
[2] Ver *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 688, pág. 120, y pp 140-141, Madrid, octubre 2007.

solo veintiséis pulgadas se propuso triunfar como bailarina y cantante y lo consiguió. La vida de la diminuta cubana tiene mucho de extraordinario y no es de extrañar que el autor, al tener conocimiento de su existencia, haya quedado fascinado con ella al punto de abandonar un proyecto ya avanzado y dedicar cinco años de su vida a la escritura de una novela con Espiridiona Cenda, alias Chiquita, como protagonista. La novela mezcla ficción y realidad en un juego gozoso que da como resultado una biografía imaginaria inscrita en una novela de aventuras. Y, al igual que en toda novela de aventuras, asistimos al rito de pasaje a través del cual se abandona la inocencia infantil para entrar en el mundo de los adultos con sus claroscuros y su dosis de desengaño. Como en las novelas tradicionales los lectores conocemos al personaje desde el momento de su nacimiento (14 de diciembre de 1869) hasta su muerte (11 de diciembre de 1945, tres días antes de cumplir los setenta y seis años). Simultáneamente a las peripecias novelescas se nos va informando de acontecimientos históricos que tuvieron lugar a lo largo de su vida. También hay algunas alusiones, breves guiños, a tiempos más cercanos al presente, por ejemplo a 1990, época en que un personaje de ficción (un viejo dactilógrafo, aficionado a la poesía, transcriptor de la biografía que en la novela Chiquita le dictó cuando él era joven) se encuentra con otro personaje ficticio que será quien finalmente decida publicar esa biografía. Véase por ejemplo, el siguiente comentario, (el subrayado es mío):

> *¿Sabes quién fue Jenny Lind? Chico, a mí me gustaría saber qué aprenden ustedes en las universidades. Mucho comunismo científico, pero muy poca cultura general. Cada vez que te menciono a alguien famoso, te quedas en Babia*[3].

Se nos enseña a Espiridiona Cenda, conocida como «la muñeca viviente», bailarina y cantante de vaudeville, en su infancia, en

---

[3] Se refiere a la cantante sueca Johanna María Goldschmidt que fue conocida como Jenny Lind (Lind era su apellido de soltera) o madame Goldschmidt (1810-1887. Fue una soprano sobresaliente que gozó del apodo *el ruiseñor de Suecia.*

la época colonial esclavista, en Estados Unidos donde actuará como en Europa en teatros de *vaudeville*, en ferias y también en su etapa final en Far Rockaway. Compleja, inteligente, seductora, sensual, a veces cruel, fue testigo de un tiempo rico en intrigas diplomáticas. Y siempre, en el trasfondo del relato de su vida, está la historia de Cuba con su guerra independentista y sus tenaces mabises, la posterior dominación de la isla por parte de los EEUU. También se reflejan los movimientos anarquistas, las deslumbrantes exposiciones internacionales. Se nos cuenta que es portadora de un extraño talismán (regalado en la novela por el gran duque Alejo Romanov), que la pondrá en contacto con unas peligrosas sectas de iluminados liliputienses. Estas y otras características van dibujando el perfil de un personaje complejo animado por una inquebrantable voluntad de ser una artista y no un error de la naturaleza para ser expuesto a la curiosidad morbosa. Ella toma las riendas de su vida.

La historia individual de Chiquita se va entretejiendo con otras historias singulares y con la historia colectiva. Se entremezclan personajes de ficción con personas reales cuyas peripecias, viajes, oficios, profesiones van dibujando un rico y variopinto fresco. Entre los múltiples personajes reales que se citan en la novela están el poeta cubano José Jacinto Milanés que como la propia Chiquita nació en Matanzas (1814-1863); autor entre otras composiciones de *La fuga de la tórtola,* que el autor de la novela hace que tenga un importante papel en la trama novelesca, artistas de la talla de la francesa Sarah Bernardt (1844-1923), bailarinas como la gallega Carolina Iglesias conocida como la bella Otero (1868-1965) y considera en la época andaluza; el presidente Mckinley (1843-1901) que tuvo importancia capital en la guerra independentista cubana contra España, en la anexión de las islas Hawai y que, según explicó Orlando Rodríguez, de verdad conoció a Espiridiona Cenda y la recibió en la Casa Blanca.

Varias voces narrativas

El humor atraviesa las páginas de la novela. El espíritu lúdico también se manifiesta en la estructura narrativa. Hay tres planos

narrativos. Uno está dado por la voz de Chiquita, que narra su propia biografía manipulándola, pero esa biografía la dictará a un personaje imaginario, Cándido Olazábal, nacido en Matanzas y emigrado a los EEUU como ella. El dactilógrafo aficionado a la poesía pasará a ser su secretario durante el periodo en que ella le dicta la biografía. Espiridiona explica por qué no empleará la primera persona en el relato de su vida:

> – *Por lo general, quienes escriben sobre sí mismos son unos presuntuosos que no hacen sino echarse flores -dijo-. Además, hay cosas de mi existencia que no me gustaría revelar encabezándolas con un yo.*

Asimismo oímos la voz de Cándido Olazábal, que no es un fiel transcriptor de lo que se le dicta. Pule el estilo e incluso da su opinión y la corrige, calificando a Espiridiona de fantasiosa en reiteradas ocasiones. Además, se dice que algunas partes de esa biografía dictada por Chiquita y copiada por Olazábal se perdieron por culpa de un ciclón, por lo cual esas partes perdidas la reconstruye Olazábal con lo que podríamos llamar la invención de su memoria. Todo esto a su vez es transmitido a un personaje que es escritor y que no pocas veces corrige esa transmisión con notas a pie de página.

Por otra parte, también aparecen en el lenguaje de la novela voces de distintas procedencia incluida la de los esclavos negros como, por ejemplo, en una escena con mucho humor donde la madre de Chiquita desesperada por la pequeñez de su hija acude a una mayombera que la pone en contacto con el espíritu del primer esclavo africano que puso un pie en Cuba y que se enfada ante la preocupación de la madre y « aconsejó a la siñora que volviera a su casa y que no le pusiera más peros a su yija. Los mpungos se encabronaban con los lamentos de la gente inconforme. ¡Po Dio santo bindito! Mejor que no siguiera provocándolos o el día menos pensado iban a castigarla mandándole kimbamba mala a su chiquita.

Fiel a sus orígenes

Con esta nueva obra, el autor nos demuestra una vez más que es fiel a sus orígenes. Nos habla de un personaje cubano que,

como tantos cubanos y latinoamericanos, es un sujeto en tránsito, que emigra para poder desarrollar plenamente su vida. Y no solo es fiel a su patria de origen, también lo es a su procedencia de la literatura infantil. Como él mismo asegura, esa procedencia influye en la búsqueda del asombro, el regocijo y el gusto por la peripecia.

Hay algo ejemplar en esta novela, algo que nos invita a mantener la moral alta, como en los clásicos relatos infantiles, haciéndonos ver que aun en las situaciones más adversas se puede salir victorioso ©

La vida es siempre más

Raquel Lanseros

Los poetas, los verdaderos poetas, surcan la vida a la velocidad de la luz. Los lectores que nos aproximamos por vez primera a la obra de un gran poeta viajamos en carro, arrieros somos en un mundo de velocidades con vocación de simultánea ubicuidad. Por eso los más grandes de los poetas se nos suelen aparecen tan cercanos y a la vez tan distantes. Rodolfo Hinostroza (Lima, 1941) publica ahora en España, su obra completa. Son tres libros: *Consejero del lobo* (1965), *Contra Natura* (1971) y *Memorial de Casa Grande* (2005), acompañados de algunos otros poemas. La edición está al cuidado de Fernando de Diego, trascendental filólogo y periodista quien, además, es el principal traductor de obras de literatura en español al idioma esperanto.

Hugo Friedrich proclamaba en 1956 la muerte del discurso lógico-sentimental para la poesía. La sustancia de su teoría hablaba de despersonalización, estética de lo disforme, metempsicosis en ruinas, vacuidad de lo ideal, descomposición y deformación, abstracción y arabesco, formas yuxtapuestas sin contenido lógico. Todas estas premisas, pero también las contrarias, se cumplen en este veterano poeta limeño. De hecho, la unidad de su obra no puede circunscribirse a una única estética definida por unos principios generados a raíz de una forma de expresión cerrada. La constante ruptura de los márgenes se convierte para Hinostroza en un principio creador.

El poeta mantiene con su propia cultura una relación dialéctica que no se circunscribe a un canon predeterminado y reductor.

Rodolfo Hinostroza: *Poesía completa,* Edición de Fernando de Diego. Visor. Madrid, 2008.

La producción artística del poeta peruano se organiza a través del cambio, la dispersión, la variación, la fragmentación, la sempiterna búsqueda y la investigación.

Así, en algunos de sus poemas, como salido canónicamente de las páginas de *Estructura de la Lírica Moderna* del mencionado Friedrich, Hinostroza prescinde de ser comprendido, absuelve a sus lectores de la culpa de entenderle, y se entrega a una orgía de la elipsis, al surrealismo y la expresión no verbal, gráfica –que nos recuerda a Apollinaire–, para lanzar su mensaje de indudable carácter poético, dada su condición mistérica, con olor a profecía o sacra maldición inescrutable. Lejos de nosotros la osadía de vertebrar una exégesis de sus versos diamantinos, que resuenan en unas recepciones propias de otra dimensión que la nuestra.

Sin embargo, en otros muchos poemas, como en los de su *Memorial de Casa Grande*, muestra Rodolfo Hinostroza su voz más lírica, adentrada en una introspección personal que el autor oculta muy sabiamente tras la tercera persona. El poeta dialoga con el pasado asumiendo los registros más coloquiales. Hinostroza se reserva siempre la piedra angular, maestra de sus poemas. Como quien conoce tan de sobra los parámetros comunicativos que puede permitirse el lujo de jugar con ellos; el autor desgrana su verso en clave propia, y se erige en sumo sacerdote de su propio sancta sanctorum.

En su primer libro, *Consejero del lobo*, después de unos poemas de breve extensión y manifiesta voluntad elíptica, entra en el contenido cultural, o culturalista, que –con muchas variaciones– nunca abandonará. Pero Hinostroza funciona integrando dimensiones, no abandonando las anteriores. Canta a la Cultura, en todas sus formas, histórica, literaria, musical y lingüística, pero insiste en su expresión fragmentaria y de referencia oculta, en una suerte de gnosis personal, cercana a lo religioso y lo espiritual: «Razas catárticas, equivocadas/Sólo en el modo/De imponer las manos//¡Y en los suburbios/las consignas corriendo/por callejones de hojalata!//Pueblo, yo/Cumplo con mi veneración/Hacia La Culpa. Por otra parte/Yo te absuelvo, Culpa».

Encuentra el símbolo gráfico, a la manera de Ezra Pound, en su segundo libro, *Contra Natura*, y compone sus poemas en cierta clave de caligrama, entre lo esotérico y lo sublime: «Never

ending/still beginning/fighting still and destroying/Le advertí y dije No es heroísmo/no amo a esa clase de héroes/1.83m 21 años sano creeen los Hell's Angels». Un fragmentarismo estético ahuyenta atinadamente toda posibilidad de alusión real. El lector ha de esforzarse para acceder a la transformación lógica del mensaje, y viaja a través de bellas metáforas que, en lo sintético, recuerdan al mejor Lorca de Poeta en Nueva Cork.

No obstante, como ya habíamos aludido antes, es en su tercera entrega, tres décadas y media después –*Memorial de Casa Grande*–, cuando el poeta se acoge a la expresión lingüística pura, de verso largo y cadencioso, para memorar su linaje. Mas no por ello despide a su vieja compañera de la expresión elíptica, magistralmente anidada en su conciencia. Un sentimiento narrativo acompaña la secuencia versificada, aun dejando en blanco bastante parte del nudo argumental. Comunica la música y el tono, casi nunca la nostalgia del memorador: «Eso es la cosa general que no consuela/A esta mota de polvo que me mira/Con los ojos que tuvo hace mil años/Atrincherada en su genoma moche/Cuando la muerte se llevó su cuerpo/Pero no todo: sólo lo visible/La talla la osatura la apostura/Y ese tamaño se enroscó en el polvo/Como los caracoles en su trompo/Esperando confiado en su programa/Que un milagro lo devuelva a la vida».

El poeta, con una conciencia preclara de estirpe y de especie, es capaz de evocar a la vez los caminos de herradura y los del porvenir, ensamblando las generaciones en un único continuum espiral que a todos nos hilvana en el tiempo por igual. Esta última verdad, con todas sus resonancias, nos hace vibrar a todos los seres humanos, redimiendo a la existencia humana de la tentación nihilista: «La vida es siempre más: sus estrategias/Son más inteligentes que la muerte/*«Que con callado pie todo lo iguala»*» ©

Cuba caníbal

Eduardo Becerra

Hace más o menos diez años, tal vez algo más, me encontraba en plena recopilación de textos para lo que sería después la antología *Líneas aéreas,* fue entonces cuando recibí de Ronaldo Menéndez un magnífico cuento titulado «Carne». Ese texto constituyó la primera piedra de un proyecto narrativo de muy largo alcance que comenzaría a consolidarse solo unos años después con los relatos de *De modo que esto es la muerte* (2002), volumen que incluía «Carne» junto a otras historias breves con las que compartía temática y atmósfera. En esos cuentos se dibujaba con trazos intensos la imagen de una Cuba donde, fuera de toda imagen utópica, la vida aparece ya definitivamente convertida en una cuestión de supervivencia, un lugar embrutecido y empobrecido (adjetivos que en las ficciones de Ronaldo Menéndez puedan tal vez considerarse sinónimos) en el que los actos responden a pulsiones elementales alejadas de todo sustento moral. De uno de los cuentos de este libro surgiría *Las bestias* (2006), breve novela que profundizará más si cabe en ese paisaje sórdido, retratado no obstante con una ironía muy afilada que intensifica su imagen terrible y absurda.

Ahora aparece *Río Quibú,* nuevo capítulo de este ambicioso proyecto que yo llamaría la *Cuba Caníbal*, y hasta el momento la obra más lograda de esta especie de *work in progress* que siempre había rayado a gran altura. Desde que leí *El derecho al pataleo de los ahorcados,* libro de relatos con el que Ronaldo Menéndez obtuvo el Premio Casa de las Américas de 1997, supe con certeza que me encontraba con uno de los mejores escritores en español de las últimas generaciones. No obstante, en su trayectoria hasta hoy siempre había pensado que era en los cuentos donde Ronaldo Menéndez ofrecía sus mejores logros como escritor, gracias

Ronaldo Menéndez: *Río Quibú,* Lengua de Trapo. Madrid, 2008.

sobre todo a una escritura de múltiples méritos que sabía ajustarse a las exigencias del género y esquivar sus peligros. Ya que sus novelas, *La piel de Inesa* (Premio Lengua de Trapo, 1999) e incluso *Las bestias*, junto a constantes muestras de la calidad de su escritura, ofrecían al mismo tiempo ciertas caídas en su tensión narrativa, debido sobre todo a despliegues algo exhibicionistas que restaban intensidad a las tramas. *Río Quibú* consigue desprenderse de esas adherencias no deseables de sus novelas anteriores y, gracias a una depuración de su prosa muy visible y lograda, traspasa al campo novelesco los méritos de sus cuentos. Nos encontramos ante la mejor novela de Ronaldo Menéndez y ante un texto parangonable a los mejores relatos de un excelente escritor de cuentos.

Hay en la literatura de Menéndez un desafío que nos habla muy a las claras de la ambición con la que se plantea su obra y la complejidad que trata de alcanzar. Si hubiera que buscar dos presencias especialmente notorias de su narrativa, señalaría a Borges y Rulfo, quizá los dos escritores en lengua española más difíciles de juntar y fundir en una misma literatura, pues representan dos poéticas que podríamos colocar en extremos opuestos del arco literario. Si el primero encarna la abstracción del ejercicio intelectual como motor narrativo, Rulfo nos enfrenta a la inmediatez de lo elemental en todos su aspectos, a vivencias crudamente expuestas de existencias siempre trágicas. Borges señaló en cierta ocasión que la poesía era álgebra y fuego; sin alejarse de esa fórmula, pero matizándola, yo definiría la literatura de Ronaldo Menéndez como álgebra y cuerpo. Álgebra por el rigor con el que se plantea la ficción y por su capacidad para el salto trascendente, muchas veces inesperado, dentro de situaciones donde resulta difícil hacerlo posible. Cuerpo porque el cuerpo es al mismo tiempo actor y escenario de sus tramas; en dos vertientes muy claras: el canibalismo, por un lado, y el sexo, por otro. *Río Quibú* logra reunir, sin desajustes, estos cauces aparentemente alejados.

Mezcla de thriller y folletín sexual, códigos que sirven de marcos genéricos a la novela, destaca en ella la capacidad para dibujar una atmósfera despiadada, sustentada en personajes como el Gordo o el propio protagonista. En medio de este cuadro, sorprende la habilidad para encajar numerosas referencias intertex-

tuales (Borges, Cortázar, Monterroso, Rulfo y otros muchos) que no restan intensidad ni distraen de la crudeza irónica con que Menéndez aborda este retrato sórdido de la Cuba contemporánea, que por cierto nunca es nombrada explícitamente en el texto. Dentro de los muchos méritos que podrían señalarse, quiero centrarme en un rasgo que ha sido constante en la obra de Menéndez en el retrato de su lugar de origen, un elemento argumental que constituye un hallazgo muy valioso y que está en el centro de este proyecto que he llamado la *Cuba Caníbal*. País que presume, con parte de razón por otro lado, de sus logros sociales y el nivel cultural de sus habitantes, Ronaldo Menéndez recoge en *Río Quibú* esta caracterización para enfrentarla irónicamente a una vida nacional que se mueve en esa exigencia de supervivencia señalada al comienzo y que empuja a sus actores a responder a los dictados de las necesidades vitales más básicas, siempre en torno a la vivencia del cuerpo y sus pulsiones: el hambre, el canibalismo, el deseo, el erotismo y la violencia constituyen el contrapunto paradójico de un discurso oficial muy repetido. La alta cultura oficial se mezcla con la crudeza perversa de seres cuyo vasto saber se diluye en actitudes criminales debidas a las urgencias que el deseo de sobrevivir exige: el Gordo, mafioso, traficante y asesino sin escrúpulos y sin embargo escritor de gran ambición y cultura; Yoni, notario y erudito en Filosofía clásica; la mujer que contempla el cadáver de Julia y que lo relaciona con la Ofelia de *Hamlet* por ser doctora en teatro isabelino; la pandilla de jóvenes y violentos delincuentes que ven programas de TV sobre ingeniería genética, son ejemplos magníficamente trabajados de ese rastro que viene de sus obras anteriores, juego paródico de gran originalidad y eficacia al arraigarse en un contexto muy reconocible. Gracias a ello, entre otros factores, la explicitud con que Ronaldo Menéndez se adentra en la representación de ciertos perfiles de la Cuba actual no limita el alcance de la novela, no la ata a ciertos componentes coyunturales, pues a pesar de situarla en un tiempo y lugar muy precisos, sabe extraer de esta estrategia una visión que los trasciende.

Ronaldo Menéndez ha prometido que la saga continuará; después de leer *Río Quibú*, dan ganas de azuzarle para que aparezca cuanto antes el siguiente capítulo de esta Cuba Caníbal que tan magistralmente viene dibujando desde hace tiempo ©

El poeta William Ospina

Álvaro Salvador

En el panorama actual de la poesía hispanoamericana, William Ospina (Colombia, 1954) ocupa sin lugar a dudas uno de los lugares más relevantes, gracias a una obra madura, consolidada, y de influencia indudable sobre las generaciones más jóvenes. Es además, un reputado ensayista como lo muestran en sus trabajos *Aurelio Arturo* (1991), *Es tarde para el hombre* (1994), *Esos extraños prófugos de Occidente* (1994), *Los dones y los méritos* (1995), *Un álgebra embrujada* (1996), *¿Dónde está la franja amarilla?* (1997), *Las aurora de sangre* (1999) y *Los nuevos centros de la esfera* (2001), distintos aspectos de la cultura colombiana, hispanoamericana y universal e invitado a reflexionar sobre alguna de las preocupaciones más frecuentes que inquietan a las sociedades contemporáneas. Licenciado en Derecho y Ciencias políticas, se viene dedicando profesionalmente al periodismo, trabajo que compagina con el de la creación literaria, y desde donde ha defendido posiciones políticas polémicas y comprometidas con la realidad social de su país.

En los últimos años ha iniciado una brillante y prometedora carrera como novelista, publicando en 2005, *Ursúa*, centrada en la figura del conquistador español del mismo nombre, gobernador de Santa Fe de Bogotá y víctima del legendario Lope de Aguirre en la desdichada aventura de la búsqueda de El Dorado. La novela forma parte de un proyecto más amplio, una trilogía, en cuya segunda entrega que se llamara *El país de la canela* está trabajando actualmente. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de poesía del Instituto Colombiano de Cultura en 1992, incluido en numerosas antologías y editado en varios países de América Lati-

William Ospina: *Poesía 1974-2004*, Ed. Norma. Colección la otra orilla. Barcelona, 2008.

na. A pesar de todo lo cual, su obra, sobre todo la poética, está aún por descubrir en España; de ahí la importancia de esta edición de su poesía completa en esta magnífica colección del Grupo Editorial Norma.

Conforman su trayectoria poética los cuatro libros de poemas incluidos en el citado volumen –*Hilo de arena* (1986), *La luna del dragón* (1992), *El país del viento* (1992) y *¿Con quien habla Virginia caminando hacia el agua?* (1995)– , que se completa con el libro en preparación *La prisa de los árboles,* del que se incluyen algunas muestras, y los llamados *Poemas Tempranos,* anteriores a su primer libro. Al releer su poesía completa con el impagable añadido de los poemas prólogo y los poemas epílogo, la primera cualidad que se aprecia es la de su insobornable coherencia con unos principios estéticos muy concretos y la lealtad a unas determinadas tradiciones.

Coinciden los críticos en señalar que, a diferencia de lo que ocurre en otras repúblicas, la poesía contemporánea en Colombia no parece estremecida por el fervor experimental y neovanguardista tan frecuente en la poesía hispanoamericana de las últimas décadas. Al parecer, aquella que Octavio Paz definiera como «tradición de la ruptura» no ha dejado huellas muy profundas en la tradición poética colombiana, más allá de la importante obra de León de Greiff o de los aciertos del grupo Nadaísta. Lo cierto es que, como señalaron hace años Ramón Cote y Hugo Verani, la tradición de la ruptura ha sido más bien débil en Colombia, hecho que puede constatarse en las promociones más jóvenes. Se aprecia má asentada, en cambio, una tendencia diferente, que en otro lugar he definido como «la tradición de las tradiciones», y que con el magisterio de Jorge Luis Borges a la cabeza, defiende una concepción heraclitiana de la literatura y de su historia, en la que muchos poetas sienten la necesidad de recuperar sus propias tradiciones, una vez explorado el territorio vanguardista, a fin de dialogar así fructíferamente con los lectores y con la propia historia literaria de cada país. En esa linea de recuperación de las tradiciones, algunos poetas colombianos como Ospina, han escogido la suya de entre la rica variedad que constituye la historia de la poesía colombiana, desde José Asunción Silva, a Aurelio Arturo, el grupo *Mito,* o José Manuel Arango.

Parece evidente que la poesía de William Ospina está atravesada desde el comienzo hasta su final provisional, por un espesor que la critica viene definiendo como «culturalismo». Desde Poe, Buda, Turner, Alejandro Herrmann, Marathon, El cañón De Patía o San Jerónimo, hasta Porfirio Rubirosa, Francis Bacon, la mezquita de Córdoba, Tubinga, el Ganges, etc., los personajes y lugares de la cultura, la literatura, la política, la historia o la actualidad desfilan sucesivamente por estos poemas. Mas este culturalismo, lejos de recrearse en una contemplación esteticista o epidérmica, es un culturalismo pensado como un espesor, como un recurso estilístico relleno de Historia por una parte, y de historias por otra, que se encamina a la consecución de un sentido. Sentido que nace de la sabia combinación en muchos poemas de ese culturalismo y lo que podríamos llamar una cierta inclinación hacia la narratividad. Al estudiar la obra de su maestro Aurelio Arturo, *Morada al Sur,* Ospina señalaba que «el tono épico al comienzo de un poema autobiográfico», podría sorprender al lector. Un tono épico muy semejante es el que preside muchos de los poemas de William Ospina, una épica que podríamos definir como «subjetiva» y que está muy presente en buena parte de la poesía hispánica más reciente. Es decir, la épica que relata el proceso de construcción del sujeto poético posmoderno como un auténtico proceso de autorreconocimiento, de búsqueda, de esfuerzo, a través de los procelosos mares del mercado, del academicismo oficial, o las rutinas de la sociedad artística o cultural.

La épica contemporánea, como sabemos, deriva desde lo estrictamente épico hacia lo narrativo construyendo lo que la crítica ha llamado la «razón narrativa» de la poesía contemporánea, razón narrativa que se abre paso como una necesidad en este tipo de poesía al intentar la construcción de la subjetividad desde la historia. Narrativos son muchos de los poemas más logrados de Ospina, como *Solus Rex, Un recuerdo de invierno, Alejandro, Los ojos de Rodrigo de Triana, Relato de uno que volvió del incendio,* etc. A menudo, el enlace entre la elaboración del orden moral subjetivo y la objetividad de la épica narrativa se consigue apelando a un recurso, como era de esperar, dramático. Muchos de estos poemas que se basan en un motivo culturalista (personaje, lugar o hecho histórico) se desarrollan hacia la épica narra-

tiva a través del llamado «monólogo dramático», recurso no demasiado frecuente en la tradición poética hispana, pero que Ospina emplea con soltura y maestría, como podemos ver, por ejemplo, en el poema tiutlado «Lope de Aguirre»: «Yo vine a la conquista de la selva y la selva me ha conquistado./ Aparto con las manos los enormes ramajes,/ miro a solas las encendidas flores con forma de pájaros,/ la extrema contorsión de la serpiente herida/ que las nubes parecen reflejar en el cielo.// Nada es piedad aquí, nada es dulzura...»

El recurso del monólogo dramático hace que el poeta pueda construirse eficazmente como personaje poético, adoptando un punto de vista ajeno en una situación convenida previamente, es decir, un punto de vista moral. Por esta razón es por la que en la mayoría de los casos se escoge la voz, o el punto de vista de un personaje, como señala Langbaum, «reprensible». El mismo proceso de distanciamiento, de artificialidad, hace que el lector ocupe con más facilidad el «interior del poema», puesto que, paradójicamente, la comunicación se hace más enfática cuanto más alejado, más ajeno es el punto de vista. El poema dedicado a Rudolf Hess constituiría otro ejemplo admirable de la eficacia de este recurso.

El imaginario poético que Ospina va elaborando a partir de estos recursos se enriquece también con temáticas y procedimientos característicos de la tradición literaria hispanoamericana. Entre ellos, quizá el tema de la naturaleza sea el más destacable. No es de extrañar, ya que desde Andrés Bello hasta los grandes narradores de los años sesenta del siglo pasado, la omnipresencia de la naturaleza imprime carácter a una literatura surgida en bellos países en donde el verde es, como diría Aurelio Arturo, de «todos los colores». No es de extrañar tampoco que la resacralización del mundo que pretende la poesía de Ospina, se levante en torno a esos seres vivos, los árboles, los nervios que sostienen la sagrada bóveda de la selva: «En todo está la prisa de los árboles,/ en todo el duende rojo presuroso,/ que da miedo a las piedras y dolor a las torres/ y amor a las persianas de las casas vacías...» Para intentar desde aquí la construcción mítica de los orígenes, los orígenes de la tradición poética en la que se alinea el autor, pero también los orígenes mestizos de su civilización y su cultura.

La indagación en la propia subjetividad que ejecuta el poeta suele desembocar, cuando se trata de verdadera poesía, en la exposición de una actitud moral. Es esa la razón de que a la poesía, más allá de los sencillos o de los complicados procedimientos, no le sea ajeno prácticamente ningún asunto. Sobre todo cuando los asuntos de la realidad circundante reclaman la atención humana y solidaria del poeta que para escribir buenos versos procura en cada momento «ser todo oídos». Las preocupaciones de este mundo, por tanto, no están ausentes de los versos de Ospina, aunque él es tan buen poeta como para entender que las preocupaciones de este mundo en un «país de voces» no están tan alejadas de las preocupaciones poéticas. Así poemas tan hermosos como «La Amenaza», saben esconder en el interior de su belleza una condena firme de la degradación física y moral de los nuevos espacios urbanos y naturales: «Y no peligran sólo nuestros cuerpos inciertos/ sino el tiempo, los dioses, la eternidad, los muertos». E incluso algunos otros nos arrojan descaradamente la denuncia política: «El pueblo ama a su líder y a su patria./ El bien reina en el mundo./ Y del mal en la noche se encargan las mazmorras,/ las sogas y los garfios,/ las dóciles cuadrillas, las picanas eléctricas, /las fosas que devoran la carne atormentada,/ los ríos que se llevan a los muertos sin nombre.»

En el prólogo a los *Poemas tempranos* señala Ospina que «la poesía, más que algo que buscamos es algo que nos busca y que a veces nos encuentra» e insiste afirmando que «nadie aprende a hacer poesía, sólo podemos aprender a escuchar esa voz que nadie sabe si está en la mente o en el viento», para concluir con Valéry «que no es el poeta el que hace al poema sino el poema el que hace al poeta». Más allá de lo que parece ser una afirmación esencialista, creo que William Ospina tiene plena conciencia de lo que significa un poema, la construcción del artificio que llamamos poema, y del empleo consciente de toda una serie de recursos que como herramientas literarias nos ofrecen las distintas tradiciones. Quizá me equivoque, pero mei nclino a situarlo cerca de ese «materialismo trascendente» con el que Borges entiende la poesía y la vida: como un artificio, que es también un acto de magia, como una verde eternidad, que es simultáneamente una Itaca, una Itaca eterna con la eternidad de

los seres humanos. O para decirlo con palabras del propio Ospina:

Aunque conozcas todas la palabras
las verás volver vírgenes
y algo jamás soñado dirá el azar con ellas.

La casa de Dostoievsky y la nostalgia de la Revolución

Guillermo Ortiz

La nostalgia es un tema recurrente en la literatura universal. Si uno se hace escritor, en buena medida es por un afán imperioso de revivir lo pasado o de inventar lo que querría haber vivido. En el caso del último libro de Jorge Edwards, *La casa de Dostoievsky* (Ed. Planeta, 2008), esta temática común se mezcla con un prurito típicamente latinoamericano: la reflexión crítica sobre la revolución, la necesidad de cambiar el orden establecido, buscar una sociedad más justa y acabar con las desigualdades que asolan el continente.

A Edwards le mueve en su novela una «nostalgia de la Revolución»: un recuerdo de algo que no pasó nunca, pero que era vagamente, imposiblemente anhelado y detestado a la vez. El Poeta, protagonista de la novela, y un trasunto del propio Edwards durante sus años de juventud en Santiago, París, La Habana... es un tipo comprometido con los problemas de su tiempo. Un hombre de izquierdas, que coquetea con el comunismo y acaba enrolado en el Partido Socialista durante los últimos meses del gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular. Un hombre al que le gustaría que las cosas fueran distintas: que la reforma agraria triunfara, que la sociedad no tuviera clases, que el talento y el valor se impusieran a la alcurnia y el dinero.

Pero, a la vez, el Poeta es el instrumento del que se vale Edwards para reflejar la propia imposibilidad de la Revolución en

Jorge Edwards: *La casa de Dostoievsky*, Ed. Planeta. Barcelona, 2008.

toda Latinoamérica, y en Chile y Cuba en particular. Un tipo al que no se le da un nombre, sino varios, por una cuestión estética, suponemos: es la imagen tópica de cualquier poeta latinoamericano que alcanzó la juventud pasada la II Guerra Mundial, un «bala perdida» –un «detective salvaje», que diría Bolaño, cuya obra parece estar todo el rato ahí como inevitable referencia para el lector– que lucha continuamente contra los cantos de las sirenas revolucionarias reflejadas en personajes como el Che Guevara, Fidel Castro o el propio Pablo Neruda, el odiado y admirado Poeta Oficial.

Esa lucha es en realidad la de Edwards, sin que el autor se moleste en ocultarla bajo la ficción. Con el ejemplo de la convivencia con el «socialismo real» durante su estancia en La Habana castrista, hay en la obra un empeño constante en diferenciar «cambio» de «Revolución». Para el narrador, para Edwards, para el Poeta en muchas ocasiones –en otras no, recordemos que, ante todo, este personaje es un esteta más que un político–, la Revolución es algo místico, religioso, palabrería vaga que sirve de opio para el pueblo no formado, el mismo al que pretende «salvar».

Una especie de nuevo catolicismo, con su iconografía, sus sermones, su desprecio por los intelectuales y por las razones, en nombre de la gran Razón iluminadora.

El Poeta, como Edwards, es un hombre perdido. Desubicado. Entre dos fuerzas que se necesitan la una a la otra para sobrevivir. Entre la acción y la reacción. En ocasiones, la literatura utiliza contextos históricos para completar o dar colorido a la vida de los personajes. En este caso, es al contrario: toda la historia del Poeta y de los jóvenes literatos chilenos que vagan por el mundo es un pretexto para hablar de la historia de Chile, perfectamente perfilada, desde la prohibición del Partido Comunista por Gabriel González Videla y el gobierno radical –la llamada «Ley Maldita»– en 1948 hasta el Golpe de Estado de Augusto Pinochet del 11 de septiembre de 1973.

Lo que importa aquí no es la historia, sino la Historia. En una entrevista concedida a Sanjuana Martínez, para la revista Babab, con motivo del Premio Cervantes con el que fue galardonado Edwards en 1999, el escritor chileno hablaba en estos términos de la política y la literatura: «Hay que dejar a los políticos que hagan

la política y nosotros ya podemos volver a pensar en la poesía, en la literatura, en el amor y en los celos...».

Sin embargo, no es lo que hace Edwards, o si se nos permite, lo hace mal. Por supuesto, en *La casa de Dostoievsky* hay celos y amor, pero sobre todo hay política. De hecho, los celos y el amor resultan poco creíbles, demasiado vagos, rápidos, como si hubiera que rellenar páginas para contar lo que el autor realmente quiere contar: esa angustiosa sensación de no formar parte de un mundo en el que las ideas están por encima de la realidad y quieren determinar la realidad a cualquier precio. En definitiva, algo parecido a lo que viene haciendo el chileno desde que escandalizara con *Persona Non Grata*, en 1973.

Literariamente, la obra deja que desear. Los personajes son planos y estereotipados. Marionetas, en ocasiones. Las subtramas avanzan a demasiada velocidad, sin que uno llegue a interesarse por ellas. Las historias de amor son forzadas, algo incomprensibles. Los diálogos, en ocasiones, demasiado teatrales. Las mujeres entran y salen de la vida del Poeta de manera tan azarosa e inopinada que realmente resulta difícil entender algunos de los sentimientos que Edwards coloca en el corazón de su protagonista. Cuando un escritor nos tiene que explicar algo en vez de mostrárnoslo, malo.

Pero es que *La Casa de Dostoievsky*, insistimos, es sobre todo la muestra de una perplejidad, el recuerdo nostálgico de unos años dorados y de un sueño que nunca se llegó a hacer realidad, precisamente por el empeño en mantenerlo en sueño, en delirio, en mística, en Revolución. Edwards es hijo de diplomáticos, fue diplomático él mismo durante muchos años: es un hombre acostumbrado a moverse dentro de los parámetros de la realidad y que pide cambios de verdad, no discursos eternos.

El retrato que hace de la Cuba castrista en plenos años 60 es devastador. Por supuesto, no es la primera vez, pero aquí repite: la corrupción, las persecuciones, el anti-intelectualismo, la falta de formación de los líderes, el empeño en no ver la realidad y perseguir a los que sí pueden cambiar realmente las cosas, con mesura, con tranquilidad, atendiendo a los problemas reales... El Poeta se rodea en La Habana de los más peligrosos «subversivos» contrarrevolucionarios como Herberto Padilla, José Lezama Lima o Reinaldo Arenas, y ve lo que está haciendo el régimen con ellos,

cómo los castra, los arrincona, los obliga a pensar de la manera «correcta».

La experiencia socialista en La Habana, de la que el Poeta sale a los pocos días de la «autocrítica» de Padilla, igual que lo hizo Edwards, aunque éste expulsado por el Gobierno cubano, hace que tanto el Poeta como sus afines vean con desconfianza la llegada de Salvador Allende al poder. Para el Poeta –¿para Edwards?–, Allende y sus seguidores son una esperanza, pero a la vez una puerta abierta a una nueva Revolución, a un nuevo Vietnam latinoamericano, como pedía el Che. A una repetición de los vicios caribeños, totalitarios, soviéticos...

Edwards no es ambiguo con respecto al golpe de Pinochet. En absoluto. Ni en su vida ni en su obra. El horror, las torturas, la persecución... están presentes en *La Casa de Dostoievsky* con intensidad narrativa, la misma que le falta para contar otras historias más cotidianas. Es cierto que el Golpe le pilló en Europa y que se nota cierta falta de urgencia en las reacciones. Se ve el horror, pero falta el pánico, igual que muchas veces nos muestra el amor, pero la seducción no se ve por ningún lado. ¿Y qué es el amor, en literatura, sino la continuación exitosa de una seducción?

Sí es ambiguo, en cambio, con respecto a Allende. La relación Edwards-Allende no fue buena. Aunque Edwards parece burlarse en este libro de los Neruda, Benedetti y otros escritores «comprometidos», su amistad con «Nerón» Neruda, como le llaman el Poeta y sus amigos malditistas, está más que demostrada en sus años en la embajada de París. Sin embargo, a veces, pareciera que Edwards ve en Allende un títere de los comunistas y de los revolucionarios. Un hombre cegado por el poder y dispuesto a mantenerlo como sea.

Ahí también, el Poeta se queda entre dos aguas. Entre la realidad de la pobreza y la crisis en la que cae Chile y la arrogancia, la violencia, la amenaza constante, matona, de los grupos de poder de derechas. Entre su idea del socialismo como algo bueno para todos y la Revolución como religión que se olvida por completo de la realidad. La maldición de la «acción directa», que diría Ortega.

En definitiva, *La casa de Dostoievsky* es una novela sobre la nostalgia, sobre los cafés de Santiago en los que los jóvenes poetas e intelectuales apuraban sus últimas monedas, sobre los par-

ques post-adolescentes... y ante todo una novela sobre la estética convertida en ética. La estética que empaña la realidad en forma de sectarismo, de Revolución, de orden establecido, de guerrilleros de Sierra Madre, de Che Guevara inmortalizado en posters...

Una novela sobre un tipo perdido, sin ninguna voluntad de encontrarse, condenado a ser una «persona non grata» allá donde vaya. Un hombre perdido en un caos desde la adolescencia, desde sus años en un mugriento departamento dentro de una casa donde, dicen, en algún momento vivió el sobrino de Fedor Dostoievsky ©

Las ventajas de cambiar de planes

Fernando Valverde

El título del último libro de poemas de Daniel Rodríguez Moya (Granada, 1976) no resulta ni mucho menos casual. Hace cuatro años, un viaje cambió la vida planificada de su autor, que ya por aquel entonces ejercía la profesión de periodista en la sección de cultura de un diario de Granada.

Difícilmente pudo haber intuido Daniel a su llegada al aeropuerto Augusto C. Sandino de Managua, en el que puso por vez primera los pies en suelo nicaragüense después de una tortuosa escala en Miami, que aquel lugar iba a truncar sus propósitos en todos los sentidos.

«Managua sin canciones, / sin himnos que ya son / vencidas partituras de la historia». Hasta su llegada al país, Rodríguez Moya había oído hablar sobre Nicaragua de manera ocasional en los telediarios, si bien sí identificaba con claridad el sueño que supuso la revolución sandinista, que terminó con la llegada de Daniel Ortega a la presidencia de la República hasta que una mujer, Violeta Chamorro, le arrebató en las urnas el cargo.

Aquel sueño extinguido y corrompido con los años ocupa un lugar protagonista en *Cambio de planes*, el libro ganador del VI premio Vicente Núñez. «Qué suerte la tuya de estar muerto Carlos Fonseca / que suerte que la tierra te proteja y te ciegue», escribe Gioconda Belli sobre el verdadero líder del sandinismo en la cita con la que arranca un poema de Rodríguez Moya dedicado a la Plaza de la Revolución en Managua, a lo que el poeta contesta: «No fue más que un destello, / una noche de fuego, tantos años de humo».

Daniel Rodríguez Moya: *Cambio de Planes*, Editorial Visor, Madrid, 2008.

En otro de los poemas que podríamos denominar como «nicaragüenses», titulado *De la oficina de los pregos, dos cuadras y media al norte*, la poesía de Rodríguez Moya se permite alguna que otra licencia como reivindicación de la lengua y la cultura de América. «Ya no hay sueño posible», concluye el poema tras relatar el ajetreo de una casa de Nicaragua cuando suena la radio, *el radio* en «nicaragüense», a las seis en punto de la mañana. La madrugada se transforma en una albada de rutina, en la que el mismo sueño es objeto de amor, ante una vida en la que no cabe el descanso cuando el día y su insolencia despiertan.

Pero uno de los aspectos más singulares de *Cambio de planes* es la sensación de que de alguna forma confluyen en sus poemas dos libros. El primero de ellos, que estaría muy influenciado por autores como Ángel González, Luis García Montero o Jaime Gil de Biedma, entre otros, se vio truncado con la llegada inesperada del segundo, fruto de la experiencia personal que ya hemos narrado.

En este sentido, la mayor parte de los poemas pueden situarse a un lado y a otro de la línea que marcó el viaje de su autor. La primera parte, que Rodríguez Moya ha titulado *Falsa albada*, arranca con el poema *Juguetes rotos*, que probablemente sea el más antiguo de los que componen el libro, remontándose algunos años atrás. «En esos muros blancos de la que fue mi infancia / se amontonan las ruinas de la felicidad», comienza el poema, lamentando el paso del tiempo y la pérdida de la niñez.

En estos primeros textos, la ruptura con el niño que fue se afianza como tema principal (Reglas del juego, Los domingos tristes, El oro de los días, Atardece en Ullapool...), al igual que la pérdida en sus diferentes formas, pero siempre tocada por la mano del tiempo.

En la segunda parte del libro, titulada *Un hombre puede ser un faro ciego*, el poeta traza una tierra de nadie por la que circulan una serie de poemas de carácter más reflexivo, que ofrecen una perspectiva del mundo más calmada, más fría, como si se hubiera producido un descanso en el viaje, como si el viajero hubiera tenido la oportunidad de acomodarse en algún lugar, de coger una copa y observar el paisaje sin la prisa del que conoce la fecha de regreso.

Por último, la tercera parte, que da título al libro, se sumerge por completo en su aventura nicaragüense. «No sirven los pronósticos pactados / si al abrir la maleta / encuentras mucho menos equipaje, / un hueco inesperado». Pero Daniel no tardó en llenar la maleta con todo tipo de cosas que ahora circulan por los versos como si fueran símbolos. Y aunque pudieran parecer los poemas más apasionados, también los menos reposados, es en esta parte en la que el libro se unifica gracias a la consecución de un equilibrio que le proporciona una voz muy característica, muy personal.

Cambio de planes desarrolla por tanto un viaje. Un viaje por la biografía y la evolución de la poesía de Rodríguez Moya, convertido ya en uno de los jóvenes poetas más interesantes del país. «Hay un árbol que crece sin temor a la altura. / Abracémoslo. / No impide la maleza acariciar el cielo», concluye el libro, en una afirmación que esconde las suficientes preguntas como para empezar a pensar en nuevos poemas ©

Feroz ambición

Isabel de Armas

Parecía que después de su *Franco. Caudillo de España*, con más de mil páginas de riguroso trabajo, Paul Preston ya había dicho todo lo decible acerca de su personaje. Sin embargo, no es así, Franco (1892-1975) todavía da más de sí. El hombre que rigió España durante casi cuarenta años, el militar ambicioso e implacable, el admirador de Hitler y Mussolini, el dirigente político cada vez más pagado de su propio papel, el hombre visceralmente conservador, tan cauto como ambicioso, hábil en el manejo de las personas y de los contrapesos del poder..., en el año 2008, todavía da más de sí. El historiador inglés, gran conocedor de la historia contemporánea española, nos sorprende con nuevas aportaciones acerca de su ya muy trabajado personaje con un nuevo libro: *El gran manipulador. La mentira cotidiana de Franco*, una biografía concisa, accesible y actualizada del dictador, cuya dictadura marcó gran parte del siglo XX español. Paul Preston, quizá el mejor conocedor de este personaje histórico, lo presenta como una figura más compleja de lo que algunos quieren aceptar: como un hombre lleno de ambición, totalmente obsesionado por controlar su propia imagen y muy consciente del poder de la propaganda.

Pero ¿qué le faltaba por decir a Preston, si es que le faltaba algo? En las páginas del trabajo que comentamos, el mismo autor se encarga de decirnos, que la mayor parte de los doce capítulos que lo integran no son del todo nuevos, pero han sido considerablemente ampliados, sobre todo aquellos relacionados con el papel jugado por Franco durante la Segunda República, el que desempeñó en la represión durante la Guerra Civil española y

---

Paul Preston: *El gran manipulador. La mentira cotidiana de Franco*, Ediciones B, Barcelona, 2008.

después, y acerca de la manipulación de su propia imagen. También hay tres capítulos totalmente nuevos. Dos incluyen descripciones temáticas de las relaciones de Franco con la jerarquía militar y con la Falange. El tercero es una detallada narración de la agonía final del Caudillo a la luz de nuevos datos conocidos.

Desde el comienzo de su libro, el historiador inglés hace especial hincapié en que «los logros de Franco no acaecieron sólo gracias a la suerte; las cosas que le pasaban no sucedían por azar; sus triunfos fueron el fruto de una lucha abnegada, nacida de una feroz ambición». El intríngulis, o el secreto de fondo, el autor lo encuentra en lo que, sin reparo alguno, podría llamarse «la mentira cotidiana de Franco»: la idea incesantemente cambiada y mejorada que él tenía de sí mismo. La que aparece en conversaciones, en entrevistas, en escritos y apuntes, en discursos... Lo cierto es que él mismo no dejaba de pulir su propia biografía. A través del estudio de todo este material, Preston descubre que Francisco Franco, para hacer frente a una vida dura, se va construyendo una serie de personajes falsos que le servirán de máscara y de cáscara: se los cree de forma tan férrea que termina convirtiéndose en ellos. Y el primer personaje que crea y se cree es el del «Héroe del Rif»; el tipo de héroe galante de las películas de la Legión francesa.

En breve, la prensa empieza a referirse a sus distintas hazañas y en los años veinte le denominan el «As de la Legión». Más tarde, concretamente a partir de 1926, su vida cambia de forma radical, y el soldado bravo pasa de un extremo a otro. El año 26 cobra un significado especial, no sólo porque llega a general, sino porque es también el año en que nace su hija. Por tanto, es un tiempo en que asume otro tipo de ambiciones menos arriesgadas. A partir de entonces su ambición se centra en convertirse en el general más importante de España; en llegar a ser alto comisario en Marruecos.

Salvador de España

Preston insiste en que su protagonista superaba las dificultades a base de crear personajes con los que él se identificaba, que canalizaban sus energías y detrás de los cuales actuaba libre de sus

inseguridades. «Si de joven –escribe– su personaje-máscara fue el gran «Héroe del Rif», durante la guerra de España adoptó otro, el de «Salvador de España», una imagen que tiene mucho que ver con el Cid». Durante esa etapa, Franco monta su aparato de propaganda y empieza de forma deliberada a identificar su propia personalidad con la de los grandes héroes guerreros de la historia medieval, un proyecto para el que resulta muy útil que la Iglesia empiece a hablar de la Cruzada. Su aparato de prensa se nutre de la retórica de la Reconquista para crear a este nuevo personaje, una especie de Cid del siglo XX. Al alcanzar la victoria en la Guerra Civil, consolidado el papel de «Salvador de España», sus propagandistas le presentan como un héroe semejante a los paladines reales medievales: los «reyes-caudillos».

No podemos olvidar que Franco iba conquistando toda suerte de triunfos. Nombrado Generalísimo y hecho Caudillo, organiza su partido único y llega a ser Jefe Nacional. Termina la Guerra Civil con más poderes –en teoría– que Felipe II. Según Preston, con sus pretensiones imperiales, Franco pasa de una época en que fingía ser el Cid a otra en que intenta fingir ser Felipe II, pero al fallarle sus sueños de recrear el imperio del hijo de Carlos V, inventa la idea de que él es el Comandante de Numancia, rodeado de sus fieles numantinos falangistas. Se fabrica la idea del cerco internacional. «Claro –comenta el historiador–, de cerco internacional había poco, porque de hecho el contexto le favorecía». Efectivamente, en la Guerra Fría, a los intereses económicos y militares de las grandes potencias occidentales les convenía mucho más que en España ejerciera el poder un dictador que una República con participación de socialistas y comunistas. Sin embargo, Franco utilizará el cerco internacional a través de un montaje de propaganda, para crear e intensificar la idea de que él es el guardián indispensable de España.

Esta época termina con su gran triunfo: el acuerdo con Estados Unidos en 1953. En la cima del poder, el Caudillo muda otra vez de máscara: pasará ahora a ser el padre de su pueblo, duro pero justo. Es un papel que con el paso del tiempo se convertirá en el del abuelo bondadoso de su pueblo. Finalizado el recorrido de las sucesivas máscaras, el autor de *El gran manipulador* concluye: «Son unas máscaras que en cada momento encubren su ambición,

brindan a sus pretensiones un barniz de patriotismo y posibilitan que él mismo no logre distinguir entre el bien de España y su propio bien».

Si la ambición destaca como nota dominante en su personaje, el terror es el medio del que se sirve para conseguir sus objetivos. Preston desciende a hechos concretos, y acaba diciendo: «El uso del terror, como inversión tanto a corto plazo como a la larga, fue un elemento esencial en el repertorio de Franco en su condición de general y de dictador. Durante la guerra y mucho después de la misma, aquellos de sus enemigos que no habían sido eliminados físicamente quedarían paralizados por el miedo y forzados a buscar su supervivencia en la apatía».

El historiador inglés tampoco quiere ocultar de su aborrecido Caudillo sus indiscutibles cualidades y logros, y así, destaca su sangre fría e imperturbabilidad en momentos de tensión. «Ningún revés alteró su voluntad –escribe–. Como general rebelde, su habilidad para conseguir el apoyo vital de Italia y Alemania, fue un dato crucial para el éxito de su esfuerzo bélico. Tampoco puede minusvalorarse su éxito político al lograr domesticar y unificar a las diversas fuerzas políticas presentes en la coalición antirrepublicana. Todos estos logros compensaban sus limitaciones o falta de brillantez como estratega».

Carácter vengativo

Impresiona constatar, como Preston se encarga de hacerlo, el hecho de que hasta el día de su muerte, su personaje, llevado por su carácter vengativo, mantuvo a España dividida entre los vencedores y los vencidos en 1939. «Este benévolo padre de su nación –comenta con ironía– consideraba la Guerra Civil como la lucha de la Patria contra la Antipatria y a los vencidos como la "canalla de la conspiración judeo-masónico- comunista"».

El autor de este libro nos recuerda, como dato fundamental de la era franquista y postfranquista, la desaparición de pruebas con la consiguiente liquidación de archivos: «Se destruyeron millones de documentos entre 1965 y 1985» –afirma–. Entre las pérdidas de aquellos decisivos veinte años figuran los archivos de la Falange,

los archivos de las jefaturas de policía provinciales, y los gobernadores civiles, también desaparecieron. Convoyes enteros de camiones se llevaron los documentos «judiciales» de la represión.

En el esclarecedor capítulo 6, titulado «Franco y sus Generales», el autor nos muestra cómo su personaje estaba dotado de una habilidad suprema para mantener su lealtad a base de la distribución astuta de destinos, ascensos, condecoraciones, pensiones y hasta títulos de nobleza. En compensación, sus agradecidos aduladores llegaron a compararle en vida con el arcángel san Gabriel, con Alejandro Magno, Julio César, Carlomagno, el Cid, Carlos V, Felipe II y Napoleón. Pero lo más asombroso es que el Generalísimo se viera realmente reflejado en los pomposos términos de su propia propaganda. Igualmente pasmosa resulta su total ausencia de autocrítica y la confianza total en sí mismo. Esa confianza jamás socavada y su certeza de tener siempre la razón denotan, por su parte, una falta de sentido de la realidad.

Especialmente interesante es, como Preston nos muestra en su trabajo, el gradual y cada vez más claro convencimiento de Franco de que él era muy superior a los Borbones, convicción que aumentó durante la Segunda República. El hecho de aplastar las rebeliones de Asturias y Cataluña agudizó su convicción mesiánica de que había nacido para gobernar. A la vez, sentía que había conseguido lo que el Rey no había sabido hacer en 1931 y, por tanto, empezó a ver debilidad tanto en la figura de Alfonso XIII como en la monarquía constitucional. Sin embargo, fue a lo largo de la Guerra civil cuando sus actitudes hacia la monarquía se definieron del todo.

El apoyo de la Iglesia

En la última parte de su trabajo, el autor de *El gran manipulador* insiste en que el apego al poder del Generalísimo no se puede entender sin recordar su visión del pasado español. Con el apoyo de la Iglesia católica, que se había referido a la Guerra Civil como cruzada religiosa, Franco fue presentado como el gran cruzado, y sus gestas se equipararon con la Reconquista frente a los árabes. Así, se exaltaba y reforzaba la imagen de Franco el guerrero a la

cabeza de una «cruzada» emprendida para «liberar» a España de las hordas ateas de Moscú. Al Caudillo lo proclamaban no sólo como defensor de España, sino también el defensor de la fe universal, papeles ambos que correspondían a los reyes. Para la jerarquía católica, su causa era la causa de Dios, por lo que le trataba como el enviado del Todopoderoso o, al menos, como a un santo. «No era de extrañar –comenta Preston– que acabase creyendo que tenía una relación especial con la Divina Providencia. Empezaba a manifestar pretensiones propias de la realeza». La victoria final en la Guerra Civil no hizo sino intensificar la convicción que tenía de su derecho divino a reinar en España como regente vitalicio. En sus discursos, Franco argumentaba que el declive de España había comenzado después de Felipe II por flaquezas de la monarquía. Se consideraba capaz de restablecer la grandeza del país, aunque para ello había que acometer la tarea de borrar los tres calamitosos siglos anteriores.

El historiador inglés está convencido de que el alejamiento de la realidad es lo que le daba a su personaje una confianza total en sí mismo, sin el menor viso de autocrítica. Insiste en que su Régimen existía básicamente para satisfacer sus propios intereses. Y así lo expresa: «La carrera de Franco había estado impulsada por una feroz ambición. Una vez que había conseguido los títulos de Generalísimo de las fuerzas armadas, Caudillo y jefe del Estado y jefe nacional de la FET y de las JONS, su mayor afán fue conservar el poder que había acumulado». Destaca que, para conseguirlo, sus armas fueron la astucia instintiva, la caradura y la imperturbable sangre fría con que fomentaba la rivalidad entre las varias fuerzas del Régimen y acababa con cuantas amenazas pudiera representar para él cualquiera que fuese superior a él en inteligencia o integridad moral.

Paul Preston nos presenta un personaje que viene a ser –casi, casi–, como el conjunto de todos los males sin mezcla de bien alguno. Un libro demoledor, sobre todo para los que fueron, y siguen siendo, sus admiradores y partidarios. Después de todo, no podemos echar al olvido que, Franco no gobernó únicamente por medio de la represión, sino que también gozó de un considerable apoyo popular ©

Manuel Rico, rehén de todo asombro

Manuel Quiroga Clérigo

El poeta es testigo de los tiempos pretéritos. Dibuja amaneceres con sabor a futuro. En edades oscuras los versos de algodón son el reflejo fiel de días calcinados. Hay libros incesantes con palabras de fuego. Manuel Rico recrea su mundo de metáforas, la lírica de siempre como excusa infinita. (*Cien poemas 1982-2005*) refleja con pasión todo un quehacer de sueños, la pericia perfecta de los siglos abiertos. En su ingente «Monólogo del entreacto», historia de un pasado en líricos resúmenes, el poeta recorre los afectos, las sierras, la encadenada historia de cierta melancolía, la perdida nostalgia, derrotas y victorias, los trenes invisibles (fugitivos más tarde o «poblados de insectos» y «saturados de miradas esquivas», «triste marzo de trenes y extrarradios marchitos»), ciudades con sus nieblas, las personas cercanas. Va tejiendo la vida con su fulgor de rosa. En esta antología de perfiles románticos, el poeta que es huérfano de grupos, generaciones o nóminas precisas, indaga en los espacios de memorias y tardes. De *El verbo liberado, 1982-1983* (1986), crónica de una patria en renacido trance, nos deja la distancia de tanta España torpe, malherida y difícil, con sus protagonistas de buenas intenciones. «Atravesaste las ciudades/lleno de certidumbres», escribe convencido de que hay mundos mejores. Son sus versos de luz para borrar las sombras, recuerdos de otros días cercanos al naufragio: «...las miradas regresan de la muerta/con la voz de otras horas». El autor justifica su oficio de milagros en nota introductoria: «... sólo le interesa

---

Manuel Rico: *Monólogo del entreacto (Cien poemas 1982-2005)*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2007; *Verano*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

escribir la poesía que le place, la poesía que juzga necesaria para conjurar sus fantasmas personales y, si es posible y acierta con la expresión, para ayudar a otros en similar conjura». De *Papeles inciertos* (1991), se nos deja un resumen de la duda y el tiempo: «Jamás la certidumbres. Nunca la posesión de lo absoluto». Girasoles antiguos de recuerdos y lágrimas bordean los otoños, un «Madrid aterido, hecho frontera», amores, madrugadas, ventanas, «Algo de vino y rosas» (el más bello poema: «Ebriamente, te instalas en las cosas que amaste»). *El muro transparente* (1992) es regresar al mundo de antorchas encendidas, melodías y frases: bulevares oscuros, los presentes ansiados o imágenes lúcidas de paisajes queridos, hombres de la cultura (desde el cine a la pluma). No dejar de leer «Dirty realism»: «Su voz se apoya/en lo que siempre tuvo/la marca de lo anónimo», al fondo Raymond Carver, otras veces es Pound, Cavafis, Blake, Otero, Rosales o Pavese, Brel, Marx, Benjamin, Bergman, Faulkner, Poe... Son versos exquisitos, alejandrinos limpios, once sílabas clásicas, el renglón corto y cálido, inspirada certeza o ritmo insoslayable. Y los temas rebeldes que el poeta resumen en cantos vulnerados como el poema largo con sus cinco apartados: «¿Eran muro y audacia/la frontera?», el intenso recuerdo: «Tú y la noche y la pluma», «Amor en automóvil, «El azar esperado». *Quebrada luz* (1996) es la memoria audaz de los conocimientos. Juan Ramón no lejano, Hopper como reclamo: «...la extensa longitud que sobrecoge..»). Claridades sombras o la luz como alarde, alguna intimidad, desoladas estancias, el recuerdo del padre. «La infamia y la belleza eran parte del mundo». *La densidad de los espejos* (1997) trae cosas importantes, personajes que pasan, la repetida historia, década del sesenta o del setenta, las desgracias de España. «...el mundo limitaba/ con las cuatro fronteras de mi calle». Estremece leer «Aquel junio maldito» o el final de «Mañanas de ceniza»: «Cuando se fue al lugar/del viento que no vuelve...». Son pasados, infancias, azogue interminable. «...la historia nace así. Con un recuerdo...». Ya en 2003 llega «Donde nunca hubo ángeles». Imprescindible el poema «Lectura»: «Kafka/iluminó el desastre/antes de suceder/el infortunio calculado». Cómo vibra Machado, por ejemplo, en «Destellos de infancia después de la visita» o el recuerdo de Otero con «silencio de tierra», el afecto tan preciso en *Amor y distancia*

(1982), con esa China al fondo de «crepúsculo cárdeno». En el estudio preliminar escribe Marta Sanz: «...escuchamos desde el principio la voz de un poeta como todos los demás, pero que no se parece a ninguno. Terminamos el recuento con *De viejas estaciones invernales* (2006), allí donde el autor viaja por la mirada, donde vuelven certezas y trozos de la infancia. Son versos meditados, la conciencia del tiempo y sus calamidades. «Nuestro tiempo fue una brasa tardía, no vivido/ sino a rachas». Entre los «Inéditos en libro», con algunos recuerdos para este lector de la obra de Francisco Candel y la ciudad intensa o desolada, nos quedamos con «La casa de los fresnos», allí donde el poeta reconoce algún dulce pasado, casi presente ahora, y un devenir plata, donde la poesía es parte de la vida, del mundo que nos llama. Son versos de deseo y resumen. Son también los«fragmentos de un libro futuro», como escribió Valente.

–II–

Manuel Rico, nacido en Madrid en 1952 obtuvo el Premio Andalucía de Novela 2002 con *Los días de Eisenhower*, ha escrito *La mujer muerta*, *Trenes en la niebla* y el libro de viajes *Por la sierra del agua*. Es autor del ensayo sobre la poesía de Manuel Vázquez Montalbán *Memoria, deseo y compasión* y ha llevado a cabo para Cátedra las ediciones críticas de *Blanco Spirituals y Las rubaiyátas de Horacio Martín*, de Félix Grande (1998) y *Una educación sentimental y Praga*, de Manuel Vázquez Montalbán (2002). Dirige la colección poética de Bartleby Editores y es Miembro del Equipo Directivo del Instituto Cervantes. *Verano* es su última novela, donde dos generaciones se disputan un relato profundo e intenso, repleto de pretéritos y con ansias de presente. La gente madura rememora sus años de estudio, sus pasiones, la lucha contra la represión franquista, la existencia de los indeseables que alentaban a un régimen oscuro. Los jóvenes viven momentos de exaltación, descubrimiento de la sexualidad y otras historias. Con ingredientes de *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, *Tormenta de verano* de Juan García Hortelano y recuerdos de otros autores que el autor tuvo en su mundo juvenil, nos relata

como en una España gobernada aún por cierta hipocresía, pervive Nuria, una profesora divorciada, con su hija adolescente, inconformista e indagadora y, en las cercanías, el narrador de la obra, Enrique que trata de encontrar fórmulas para llegar al mundo mágico de su «novela de la realidad». Desde el inicio, en que los jóvenes encuentran un hombre ahorcado y Nuria comienza a recibir las misteriosas cartas de un enigmático compañero de facultad, el universo estival, la vida distendida en una urbanización rural denominada La Tejera va cobrar tintes diversos. En 404 páginas y a lo largo de diez años, Rica nos ha ido contando una historia de hondo calado que es, o resulta, a la vez el retrato de una época, con sus claroscuros e intrigas, y una hábil reflexión sobre la sociedad actual, la influencia de la literatura y la evocación que sólo parece posible, o real, cuando se vive un *Verano*,. con sus claroscuros y sus violencia, sus dosis de sensualidad, de misterios, de deseo y ¿por qué no? de tragedia. Un buen relato para acercarnos a nuestra historia, aún no lejana C

«Reputación busco, que no dinero»: La desaforada vida del Capitán Contreras

Antonio J. Iriarte

La autobiografía del capitán Alonso de Guillén Contreras (1582-1644?), militar, corsario y aventurero, escrita en su mayor parte en 1630, no se dio a conocer hasta 1900, cuando el erudito Manuel Serrano y Sanz, que la había descubierto en la Biblioteca Nacional de Madrid, la publicó en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. El tan exagerado como rigurosamente verídico relato de las andanzas de este soldado cubre los años 1597 a 1633, bajo los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, y es un indiscutible triunfo de las letras españolas; de entrada, sin embargo, obtuvo más eco en el extranjero que en España, donde la *Vida del capitán Contreras* sólo empezó a ser leída y admirada de verdad a raíz de su reedición por *Revista de Occidente* en 1943, con un deslumbrante prólogo de Ortega y Gasset.

Esta nueva edición anotada que publica ahora con su habitual esmero, la editorial Reino de Redonda de Javier Marías, recoge el imprescindible prólogo de Ortega y le antepone uno nuevo de Arturo Pérez-Reverte, buen conocedor de la obra y de la época, cuyo capitán Alatriste no en balde toma prestado más de un rasgo de carácter de Alonso de Contreras. El texto adoptado parece ser el de *Revista de Occidente* (no se ha partido del

---

Alonso de Contreras: *Vida de este capitán*, prólogos de José Ortega y Gasset y Arturo Pérez-Reverte, Reino de Redonda, Madrid, 2008.

manuscrito), y las notas, que iluminan la obra sin abrumar, están basadas, según se indica, en las de Fernando Reigosa para la edición de Alianza de 1967 y las de Harry Ettinghausen para la de Bruguera de 1983.

Militar y marino, práctico del Mediterráneo que recorrerá numerosas veces en misiones de reconocimiento o de corso, y del que levantará un *Derrotero* conservado asimismo en la Biblioteca Nacional, los sucesos y peripecias de la vida de Contreras son tan variados como extremos, y superan con creces los de los relatos picarescos, a los que inevitablemente, por época y circunstancias, recuerdan. El buen capitán llega incluso a hacerse ermitaño en un momento dado, para después vérselas con el Santo Oficio, acusado de querer alzar a los moriscos y proclamarse «rey» suyo, y algo más tarde, trabar amistad con Lope de Vega, quien le dedicó su comedia *El rey sin reino* (que algo debe a lo de la supuesta conjura morisca). Pero nada aquí es inventado, y apenas fabulado.

Sorprende tanto la precisión y vividez de los recuerdos de Contreras como la calidad de su prosa, directa, concisa y sin florituras (como él mismo dice: «Ello va seco y sin llover, como Dios lo crio y como a mí se me alcanza, sin retóricas ni discreterías, no más que el hecho de la verdad», p. 232), y al tiempo de extraordinaria riqueza, impregnada de la lengua franca del Mediterráneo de la época, a base de español, italiano, turco y griego, como acertadamente señala Pérez-Reverte. Pero más aún que el estilo, al lector le fascinará el retrato que ofrece Contreras de su tiempo al socaire de sus andanzas, así como la fineza de los retratos psicológicos que traza, empezando por el suyo propio.

Para Contreras, hombre de acción, la vida es movimiento y riesgo constantes. No le mueve el afán de medrar, aunque en más de una ocasión intente, casi siempre sin éxito, que se le reconozcan sus servicios a la Corona, sino la búsqueda de la fama. Cuando se libra al corso, se precia más del eco de sus hazañas, y de que los turcos acaben poniendo precio a su cabeza, que de la parte que le corresponde de las presas que hace: sólo es dinero, que vuela rápido, entre timbas y lupanares. Buena parte de los muchos líos en que se mete se los procura ese afán de nombradía, como cuando en Nápoles, «en buena reputación» y «por no perder la opinión de levantes» (p. 76), accede a prestar ayuda en un lance a

unos valencianos que resultan ser unos asesinos, viéndose él abocado a la huida por no acabar en la horca.

A lo largo de esta vida desmesurada, Contreras mejora su condición y acrecienta su fama (su nombre, según nos dice, es conocido en la Corte y entre la gente), pero también va acumulando desengaños, en los que, sobriamente, se detiene tan poco como en sus triunfos. Uno de los rasgos más llamativos del personaje es la agudeza de su desencantada visión del mundo. No se llama a engaño por nada, y nada lo sorprende: ni los vaivenes de la fortuna, ni la mezquindad de los hombres («...todos me daban el parabién, unos de envidia, otros de amor», p. 191), ni la iniquidad y despropósitos de las autoridades («Díjose, por cierto, que fue causa el Almirante, que no era marinero ni había entrado en la mar jamás. Llamábase Fulano Figueroa y después, para enmendarlo, le hicieron Almirante de una flota por sustentar el yerro primero», p. 211). No es resignación: es lucidez. Con el mismo laconismo trata de las traiciones que le hacen y de las penalidades que sufre, en la guerra o en prisión, o en los lances del amor (a menudo venal, como corresponde a un soldado). Véase, por ejemplo, con qué sobriedad refiere cómo mató a su esposa tras sorprenderla en la cama con su mejor amigo: «(...) y en suma, yo, que no dormía, procuré andar al descuido con cuidado, hasta que su fortuna los trajo que los cogí juntos una mañana, y se murieron. Téngalos Dios en el cielo si en aquel trance se arrepintieron.» (p. 159).

Pero, por encima de todo, con independencia de su probable intención memorialista o reivindicativa en origen, al margen del indudable valor histórico y documental que ahora tiene, la *Vida del capitán Contreras* es una gran novela, un entretenidísimo relato de aventuras que ya tocaba recuperar de nuevo ©

La vida es bella

Milagros Sánchez Arnosi

La ironía del título de la novela de Rosa Montero (Madrid, 1951), *Instrucciones para salvar al mundo,* avisa de la elección estilística de la autora: un ácido humor en el tratamiento de la anécdota y en la moraleja final. A través de cuatro personajes: un taxista marcado por la muerte de su esposa; un médico desilusionado; una científica alcohólica y una vitalista prostituta de Sierra Leona, la escritora de *Historia del rey transparente* reflexiona sobre la dificultad de sobrevivir en Madrid. Todos ellos representan diferentes caras del fracaso, del desencanto, de la apatía y de la frustración y todos se refugian en pequeñas mentiras que les ayudan a seguir adelante y a soportar mejor la desidia y la desilusión. De esta manera, Daniel se convertirá en un adicto al mundo virtual para olvidar un matrimonio rutinario, así como su desapasionamiento profesional; Matías, buscará consuelo en sus visitas a un puticlub; la científica, en su verborrea explicativa de determinadas teorías que defienden la idea de que los buenos actos mejoran el mundo, contribuyendo al bienestar mundial y Fatma, escapada de la guerrilla, en una lagartija protectora que lleva consigo a todas partes. A pesar de la vida que arrastran y del sufrimiento padecido estos cuatro personajes son un ejemplo de lucha por sobrevivir, lo que les ayudará a salir a flote en su desconsuelo y en su vértigo existencial.

Rosa Montero retrata el submundo urbano –cinturón de la exclusión– con precisión periodística: prostitutas, ladrones, drogadictos, trata de blancas, chabolismo, mafias, antros de sexo sadomasoquista, asesinos en serie, alcoholismo, delincuencia juvenil... En definitiva, el mundo de la noche apenas iluminado por los neones publicitarios. Pero, también, la autora se permite

---

Rosa Montero: *Instrucciones para mejorar el mundo,* Alfaguara, Madrid, 2008.

reflexionar sobre terrorismo internacional, inmigración, el calentamiento global y el cambio climático. A pesar de todo, Rosa Montero supera el pesimismo apocalíptico y catastrofista al hacer de la resistencia ante la adversidad un camino para valorar la bondad y la integridad. La certidumbre de que todos nuestros actos tienen consecuencias en el mundo físico, empuja a la escritora a apostar por la bondad y la compasión, como única manera de conseguir que lo sórdido deje paso a la comprensión, el perdón, la esperanza y el gozo.

El dominio del lenguaje en sus más crudas metáforas y en la fría descripción del sufrimiento delata años de oficio. Lástima que el abuso de teorías científicas lastre, a veces, el ritmo de una novela que apuesta por la posibilidad de encontrar la felicidad ©

El escritor que no necesitaba su muerte

Carlos Tomás

A mediados del mes de mayo de 1976, poco antes de ser secuestrado, asesinado y hecho desaparecer para siempre por los militares que habían dado el golpe de Estado en Argentina e inundaban el país con una ola de represión y de crímenes, el escritor Haroldo Conti vivía de espaldas al peligro, sin saber que los sublevados ya le habían puesto encima una diana, habían encerrado su nombre en un punto de mira, como suelen hacer los grupos terroristas. El se sabía en las listas de los subversivos, pero quizás creyó que ser una persona conocida lo ponía a salvo. Porque Conti, efectivamente, era un autor de prestigio, se le consideraba una de las figuras esenciales de la llamada «generación de Contorno» y ya había sido reconocido con sucesivos galardones de la categoría del Premio Barral, en España, y el Casa de las Américas, en Cuba, por sus novelas *En vida* y *Mascaró*, lo cual no era nada más que una manera de confirmar el camino de éxito y reconocimiento que había iniciado con la primera de sus creaciones narrativas, titulada *Sudeste*, en la que recreaba los territorios del Delta del río Paraná, donde tenía una casa que era su refugio predilecto, y con la que había logrado alzarse con otro premio, el Fabril, en 1962. Para redondear su fama, la novela *Alrededor de la jaula*, con la que luego haría una película titulada *Crecer de golpe* el director Sergio Renán, había obtenido el Premio Universidad de Veracruz. Pero nada de eso le sirvió de escudo, como no le serviría a sus colegas Roberto Arlt o a Francisco Urondo, entre otros muchos.

Haroldo Conti: *Cuentos Completos.* Prólogo de Gabriel García Márquez, Bartleby. Madrid, 2008.

El premio Nobel colombiano Gabriel García Márquez, que había sido uno de los miembros del jurado –otro de ellos fue Mario Vargas Llosa– que eligió *Sudeste* como ganadora del premio Barral, lo cuenta de un modo inmejorable en un artículo que publicó en el diario *El País*, en 1981, y que ahora se reproduce, a modo de prólogo, en la edición de los *Cuentos completos* de Conti que acaba de publicar la editorial Bartleby. «A Haroldo Conti, que era un escritor argentino de los grandes –escribe el autor de *Cien años de soledad*–, le advirtieron en octubre de 1975 que las fuerzas armadas lo tenían en una lista de agentes subversivos. La advertencia se repitió por distintos conductos en las semanas siguientes y, a principios de 1976, era ya de dominio público en Buenos Aires. Por esos días, me escribió una carta a Bogotá, en la cual era evidente su estado de tensión. «Martha y yo vivimos prácticamente como bandoleros», decía, «ocultando nuestros movimientos, nuestros domicilios, hablando en clave». Y terminaba: «Abajo va mi dirección, por si sigo vivo». Esa dirección era la de su casa alquilada en el número 1205 de la calle Fitz Roy, en Villa Crespo, donde siguió viviendo sin precauciones de ninguna clase hasta que un comando de seis hombres armados la asaltó a medianoche, nueve meses después de la primera advertencia, y se lo llevaron vendado y amarrado de pies y manos, y lo hicieron desaparecer para siempre. Haroldo Conti tenía entonces 51 años, había publicado siete libros excelentes y no se avergonzaba de su gran amor a la vida.» Da a continuación García Márquez unos detalles que simbolizan ese vitalismo de Conti y luego continúa con el relato del drama, del que copio unos fragmentos: «Desde que recibió las primeras advertencias tenía una invitación para viajar a Ecuador, pero prefirió quedarse en su casa.(...) El pretexto principal para no irse era que Martha estaba encinta de siete meses y no sería aceptada en avión. (...) En febrero de 1976, Martha dio a luz un varón, a quien pusieron el nombre de Ernesto. Ya para entonces, Haroldo Conti había colgado un letrero frente a su escritorio: «Este es mi lugar de combate, y de aquí no me voy». Pero sus secuestradores no supieron lo que decía ese letrero, porque estaba escrito en latín. El 4 de mayo de 1976, Haroldo Conti escribió toda la mañana en el estudio y terminó un cuento que había empezado el día anterior: *A la diestra*. (...) A las nueve de la

noche, después de comerse un pedazo de carne asada, se fueron a ver *El Padrino II.* Era la primera vez que iban al cine en seis meses. Los dos niños se quedaron al cuidado de un amigo que había llegado esa tarde de Córdoba y lo invitaron a dormir en el sofá del estudio. Cuando volvieron, a las 12.05 horas de la noche, quien les abrió la puerta de su propia casa fue un civil armado con una ametralladora de guerra. Dentro había otros cinco hombres, con armas semejantes, que los derribaron a culatazos y los aturdieron a patadas. El amigo estaba inconsciente en el suelo, vendado y amarrado, y con la cara desfigurada a golpes. En su dormitorio, los niños no se dieron cuenta de nada porque habían sido adormecidos con cloroformo. Haroldo y Martha fueron conducidos a dos habitaciones distintas, mientras el comando saqueaba la casa hasta no dejar ningún objeto de valor. Luego los sometieron a un interrogatorio bárbaro. Martha, que tiene un recuerdo minucioso de aquella noche espantosa, escuchó las preguntas que le hacían a su marido en la habitación contigua. Todas se referían a dos viajes que Haroldo Conti había hecho a La Habana. (...) A las cuatro de la madrugada, uno de los asaltantes tuvo un gesto humano, y llevó a Martha a la habitación donde estaba Haroldo para que se despidiera de él. Estaba deshecha a golpes, con varios dientes partidos, y el hombre tuvo que llevarla del brazo porque tenía los ojos vendados. (...) Haroldo se despidió de Martha con un beso. Ella se dio cuenta entonces de que él no estaba vendado, y esa comprobación la aterrorizó, pues sabía que sólo a los que iban a morir les permitían ver la cara de sus torturadores. Fue la última vez que estuvieron juntos. (...) Quince días después del secuestro, cuatro escritores argentinos –y entre ellos los dos más grandes– aceptaron una invitación para almorzar en la casa presidencial con el general Jorge Videla. Eran Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Alberto Ratti, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, v el sacerdote Leonardo Casteílani. Todos habían recibido por distintos conductos la solicitud de plantearle a Videla el drama de Haroldo Conti. Alberto Ratti lo hizo, y entregó además una lista de otros once escritores presos. El padre Castellani, que entonces tenía casi ochenta años y había sido maestro de Haroldo Conti, pidió a Videla que le permitiera verlo en la cárcel. Aunque la noticia no se publicó nunca, se supo que, en efec-

to, el padre Castellani lo vio el 8 de julio de 1976 en la cárcel de Villa Devoto, y que lo encontró en tal estado de postración que no le fue posible conversar con él « Y ésa, cuenta García Márquez, fue la última vez que se supo de él. Y el misterio continúa hasta ahora, porque sus restos siguen en paradero desconocido. Cada 5 de mayo, que es el día en que fue detenido, se celebra en Argentina el Día del Escritor Bonaerense.

De manera que la noche en que asaltaron su casa, Haroldo Conti acababa de terminar un relato, pero antes había escrito otros cuentos tan extraordinarios como «Las doce a Bragado», «Perfumada noche», «La causa» –que le había granjeado otro premio, en esa ocasión dado por la revista *Life*–, o «Memoria y celebración», que se repartieron en libros como *Todos los veranos* –ganador del Premio Municipal de Buenos Aires–, *Con otra gente* y *La balada del álamo carolina* y que, por supuesto, están incluidos en la edición de los *Cuentos completos* de Bartleby. En todos ellos brilla con fuerza la prosa limpia y certera de Conti, su estilo de enorme plasticidad que dibuja siempre en el ojo y el oído del lector un paisaje frondoso donde se reconocen colores, olores y sonidos con una nitidez a la que sólo llegan los escritores de verdadero talento y que, en su caso, es capaz de la evocación y la celebración a un tiempo, porque su escritura, que tiene una gran carga autobiogáfica, hasta el punto de que en sus cuentos se mezclan con frecuencia los personajes y los hechos ficticios con las personas y las situaciones reales, deja transparentar un carácter nostálgico pero también combativo. Un buen ejemplo es el de su última creación, «A la diestra», donde podemos ver entrar una vez más a las personas de carne y hueso en el territorio de la invención: «Cuando prendieron la primera luz aunque todavía el día era para el lado de Junín, detrás de Warnes, el cielo, este cielo, se encendía con esas luces de maravilla que cambian lentamente y revisten la tarde con neblinosas vaguedades, llegaron algunos payadores de la tierra que aunque no estaban muertos tenían el alma de fantasía. Llegó ese tal, Juan Gelman, que recitó medio desafinado mientras el Tata Cedrón punteaba la guitarra (...)»

Conti era y es un maestro del símbolo, y por lo tanto sabía encontrar lo más grande dentro de lo más pequeño, como hace en «La balada del álamo carolina», donde la descripción del árbol

magnífico, del paso de las estaciones y los caminos que explica la madera a quien sabe mirarla, es también un mapa de la vida, una reflexión sobre el paso del tiempo, por lo que el hombre de la última línea del cuento, que según se nos dice «se durmió y soñó que era un arbol», no debió de notarse muy distinto dentro, en el sueño, a como era fuera, en la realidad. De eso, precisamente, es de lo que suelen tratar en el fondo la mayor parte de los hipnóticos relatos de Haroldo Conti, de la necesidad de apreciar la belleza y estudiar los pequeños detalles de las cosas para aprender algo acerca de nosotros mismos. Reflexión y parábola son dos sustantivos que podrían resumir muy bien la esencia de su obra. Una obra que le da la razón a García Márquez, porque es extraordinaria y lo mismo que le había dado a su autor un lugar de privilegio en vida, ahora lo mantiene a flote, porque su literatura lo pone a salvo de su mito y su obra no necesita en absoluto de su muerte para llamar la atención y hacerse necesaria a los lectores de paladar más exigente. Estos *Cuentos completos* son una buena muestra de lo que decimos

Bajo el mismo cielo nocturno

María Delgado

Casi de forma automática, sin pensarlo, la protagonista sin nombre de la última novela de Soledad Puértolas –la niña soñadora que no acaba de encajar entre sus compañeras, la joven universitaria inmersa en el ambiente de rebeldía estudiantil de los años setenta– acaba teniendo la cara de su autora. Porque resulta fácil imaginar que esa ciudad también sin nombre –pero con río, con desierto, con catedral– en la que se sitúa esta historia, sea la Zaragoza en la que nació Puértolas en 1947, y que muchas de las experiencias de la adolescencia y de la primera juventud de esa protagonista consciente de su singularidad pertenezcan a la misma autora, que ya ha recurrido a su propio material autobiográfico en libros como *Recuerdos de otra persona* o *Con mi madre*.

Pero ocurre también que importa muy poco cuánto de real y cuánto de pura ficción hay en los recuerdos que evoca Soledad Puértolas en *Cielo nocturno*, pues seguramente el acierto de su autora es el haber sabido recrear en imágenes, en sonidos y hasta en olores tanto el ambiente opresivo de cualquier ciudad de provincias española de los años sesenta, como las ansias de cambio de los setenta y las tímidas conquistas de los jóvenes de aquellos años.

Los pasillos encerados de su colegio de monjas donde los años de la infancia parecen discurrir tan lentos; las elucubraciones sobre la vida de esas mujeres, las monjas, aisladas del mundo, o de otras aún más misteriosas, las semi-monjas, profesoras que se quedaban a medio camino entre el mundo de fuera y el de dentro del colegio; el silencio impuesto; la horrible mortadela que les

---

Soledad Puértolas: *Cielo Nocturno*, Anagrama. Barcelona, 2008.

obligaban a comer; las diferencias de clase entre las niñas que se hacían evidentes por encima de los uniformes, en un simple pasador de pelo, en un reloj. Todo ello nos sumerge en ese ambiente a la vez próximo y lejano que a todos nos resulta familiar ya sea por propia experiencia o por el relato de alguien cercano, pues no hace tanto que España era eso y era también ese mundo gris donde, como ocurre en casa de la familia de la protagonista de *Cielo nocturno*, se hablaba en voz baja de una familia venida a menos, o de una tía enferma mental, donde la madre cose en penumbra mientras el padre, un hombre que ha ganado una guerra y no quiere saber nada de rebeldías, emprende enigmáticos negocios fallidos. Un universo de trajes mil veces remendados, de domingos de misa y paseo, de pisos oscuros y secretos de familia del que la niña protagonista escapa gracias a su imaginación y que contrasta con los bailes del casino y con los colores y los estuches de maquillaje con que llenan la casa en sus visitas las tías que emigraron a Francia.

Pero hay un tercer mundo, el de la Universidad, por el que transita la protagonista de *Cielo nocturno*, que supone su ingreso en la madurez y la hace partícipe, de manera casi involuntaria, porque es «lo que toca», de las luchas estudiantiles. La evocación de los años en la facultad de Económicas se mezcla entonces con la sustitución de la religión por la política, la ruptura ideológica con el padre, los primeros amores y una cierta liberación sexual, todo ello bañado en las ansias de un doble cambio: un cambio de sistema político encarnado en la revolución de las ideas, el fin de una dictadura insoportable y la necesaria conquista de libertades, pero también un cambio interior de la joven que supone la aceptación e incluso la reivindicación de una singularidad que, según se adivina en esta ficción, y se confirma en la realidad, acabará llevando tanto a la protagonista sin nombre como a la escritora Soledad Puértolas por el camino de la literatura.

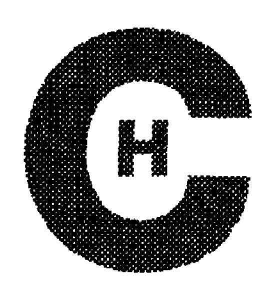
Una carrera literaria, que comenzó Soledad Puértolas con *El bandido doblemente armado*, y continuó con novelas como *Todos mienten*, *Queda la noche* (Premio Planeta), *Si al atardecer llegara el mensajero*, *La señora Berg*, o *Historia de un abrigo*; libros de relatos como *Una enfermedad moral* o *Gente que vino a mi boda*; o ensayos como *La vida oculta* (Premio Anagrama), y cuyo último paso, este *Cielo nocturno* en el que la escritora buscaba seña-

les cuando era niña, es capaz, de evocar una época y un lugar concretos al mismo tiempo que los trasciende para hacernos revivir las sensaciones de fascinación, de diferencia, de temor y desarraigo que, igual que el cielo que miramos cada noche, son comunes a la infancia y adolescencia de todos nosotros, sin importar el cuándo y el dónde ©

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ______________________

CON RESIDENCIA EN ______________________

CALLE DE ______________________ , NUM ________

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ____

A PARTIR DEL NÚMERO, ______________________

CUYO IMPORTE DE ______________________

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ______________________

____

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96




MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
69798


10 euros